
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01669848 2

374

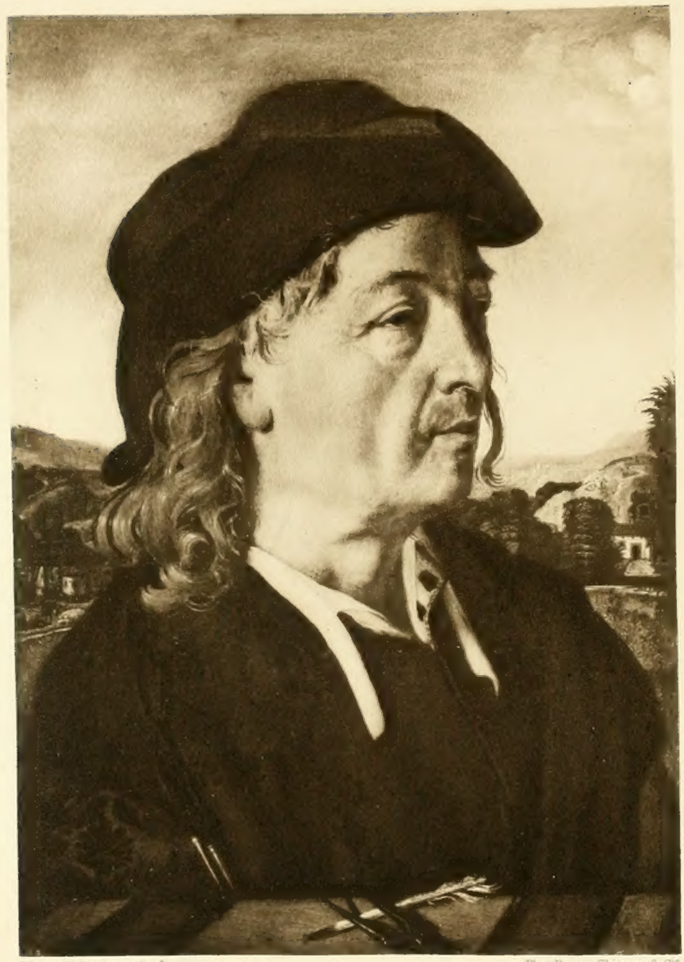
(5)

LES

SAN GALLO

ARCHITECTES

PEINTRES, SCULPTEURS, MÉDAILLEURS



Piero di Cosimo pinx^t — Phot. Braun Clément & Cie

Giuliano da San-Gallo

Architecte

1445 – 1516

LES
SAN GALLO

ARCHITECTES
PEINTRES, SCULPTEURS, MÉDAILLEURS

XVe ET XVIe SIÈCLES

PAR

GUSTAVE CLAUSSE

ARCHITECTE
Membre de l'Académie des Beaux-Arts de Florence

TOME PREMIER

GIULIANO ET ANTONIO (L'Ancien)



PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

M D CCCC

APERÇU GÉNÉRAL

SUR LES

ORIGINES

DE LA

RENAISSANCE EN ITALIE

Avant d'entreprendre une histoire de la Renaissance des arts en Italie, aux xve et xvie siècles, cette histoire fût-elle réduite à l'analyse des œuvres de quelques artistes ayant contribué à illustrer cette époque, il est nécessaire de rechercher les origines de cette merveilleuse floraison, et de se rendre un compte bien exact des causes lointaines qui l'on fait germer.

Pour atteindre ce but, nous allons remonter peut-être un peu haut, dans l'histoire de la Grèce.

ÉPOQUE GRECQUE

Il y a environ trois mille ans parut sur les côtes de la mer Égée une race d'hommes très belle et très intelligente, qui entendait la vie d'une manière toute particulière. Ces hommes créèrent la *cité*, réunion de

citoyens libres, servis par des esclaves, et dont les seules occupations étaient les affaires publiques et la guerre. La cité, multipliée sur le sol de la Grèce, s'étendit bientôt au dehors; les rives de la mer Noire, de l'Asie Mineure et toutes les côtes de la Méditerranée, de Cyrène à Marseille, virent s'en créer des milliers, toutes organisées d'après les lois qui avaient régi leurs aînées. Le citoyen est obligé d'être soldat, car les cités sont souvent ennemies, et, généralement, une cité vaincue est une cité détruite; de plus, il est politique, car les cités sont jalouses, et chacun doit chercher le meilleur moyen d'augmenter l'influence de sa patrie. De ces perpétuelles discussions sur les traités, la constitution et les lois, se dégagea promptement une subtilité dans l'esprit qui n'apparaît aussi vive chez aucun autre peuple; et, des exercices perpétuels auxquels leur condition de guerriers les forçait à se livrer, sortirent des corps vigoureux, bien faits, élégants, où la beauté, la force, la souplesse étaient non seulement comptées comme vertus, mais considérées, quand elles atteignaient à la perfection, comme un des caractères de la divinité.

De cette conception naquit la statuaire, dont les premières manifestations apparaissent vers l'an 650 avant notre ère, avec Miléas de Chio, le plus ancien sculpteur de statue en marbre. Les vainqueurs aux jeux ont droit à une statue; les dieux, êtres semblables aux hommes mais plus parfaits, doivent être repré-

sentés avec toutes leurs perfections, c'est affaire à l'artiste à en chercher la formule. Or cette éducation artistique ne s'est pas faite en un jour; pendant trois ou quatre cents ans elle s'est développée, s'épurant toujours en vue d'atteindre à la beauté idéale ainsi qu'à la plus grande noblesse de la pose, car il y avait une science des attitudes qui s'appelait orchestrique. La statuaire est donc l'art fondamental de la Grèce. Elle a servi à représenter ses dieux et ses héros; le plus illustre des vieux poètes lyriques de l'antiquité, Pindare, n'a guère fait que chanter les courses de chars et célébrer les athlètes, et autour de Delphes, dans les cent petits temples qui gardaient les trésors des cités, tout un peuple de marbre, d'or, d'argent et d'airain était rangé en groupes irréguliers.

Les Grecs cultivaient aussi la musique, mais chez eux cet art était entièrement lié à la poésie. La musique était contemporaine des temps héroïques; Apollon portait sa lyre comme symbole de sa puissance; le chœur des muses entremêlait ses chants aux attitudes de la danse lyrique. La poésie récitée était une incantation accompagnée du son des instruments, et la cithare, qui n'avait que quatre cordes, en eut bientôt sept lorsque l'iambe, le distique, la strophe vinrent s'ajouter à l'hexamètre primitif. A la musique était jointe la pantomime : on a retrouvé les noms de nombreuses danses grecques, et nous lisons dans Aristophane que « les jeunes gens d'un même quartier, lorsqu'ils allaient chez

le maître de cithare, marchaient ensemble dans les rues pieds nus et en bon ordre, quand même la neige serait tombée comme la farine d'un tamis; là ils s'asseyaient, sans croiser les jambes, et on leur enseignait l'hymne à Pallas ». Tout jeune homme bien élevé devait savoir danser et chanter. Dans les banquets, dans les fêtes, il y avait toujours des déclamations mimées; Polycrate à Samos entretenait les deux poètes : Ibicos et Anacréon, pour composer des vers et écrire la musique qui devait les accompagner; c'est ainsi que feront plus tard les princes de la Renaissance. Tous les poètes lyriques étaient maîtres de chœur. Il y avait un conservatoire appelé le chorégeion qui était situé auprès du temple d'Apollon; Sapho dirigeait une de ces écoles. Mais il ne faut pas confondre cette Sapho, prêtresse de Vénus, née à Lesbos, élevée dans le temple, composant ses hymnes pour le chœur des jeunes filles qu'elle soutenait des sons de sa lyre, avec l'autre Sapho, née à Erisos, qui fut l'amante de Phaon. Cette dernière Sapho n'était qu'une courtisane, et cependant le culte de Vénus et de la beauté était tellement répandu en Grèce qu'on élevait des statues même à une courtisane, pourvu qu'elle fût belle.

Du reste, les courtisanes formaient une portion importante de la société polie des Athéniens; autour d'elles se groupaient les philosophes, les poètes et même les magistrats. Elle fut aussi courtisane et poète cette Corinne de Thèbes qui, à peine vêtue, la tête

ornée de bandeaux, paraissait dans les fêtes solennelles des jeux olympiens, et, par cinq fois, triompha de Pindare.

Le chœur était donc une des grandes manifestations artistiques de la Grèce. La frise du Parthénon a pour motif le plus beau des chœurs, le défilé des Panathénées; l'architecture et la sculpture devaient faire passer aux générations les plus lointaines la représentation de ces spectacles patriotiques.

Par quels degrés ce peuple étonnant a-t-il passé pour arriver à la perfection en architecture? Pour s'en rendre compte il faut examiner la configuration du pays, car c'est la structure même de la contrée qui a laissé sur l'intelligence de la race l'empreinte dont sont marquées ses œuvres. En Grèce, rien d'énorme, rien de gigantesque, les choses extérieures n'ont point de dimensions exagérées, accablantes. Tout y est moyen, mesuré, aisément perceptible, les montagnes de Corinthe, de l'Attique et du Péloponèse n'ont pas 2000 mètres de hauteur, il faut aller tout au Nord pour trouver un sommet plus élevé, mais c'est l'Olympe, le séjour des dieux. Les fleuves ne sont guère que des torrents, et, de tous côtés, on voit la mer, sorte de lac bleu ou irisé taché par la silhouette indécise d'îles nombreuses. Des rocs saillants affleurent le sol et s'élèvent en découpant le ciel de leurs durs profils.

L'éclat de la lumière est telle que la différence entre le soleil et l'ombre est violente et dessine franchement tous les contours. Aussi, la nature n'incline le peuple grec que vers des formes nettes, des conceptions bien arrêtées. L'exiguïté de l'État, qui souvent n'est qu'une ville avec un bout de plage, influe sur l'esprit des citoyens; ils voient et conçoivent des choses petites ou limitées. Dans toute la Grèce il n'y a pas deux temples grands comme la Madeleine[1].

La maison du citoyen était en général composée de quelques petites pièces et d'une cour entourée d'un portique; les murs, blanchis à la chaux, étaient encore au temps de Périclès dépourvus de toute ornementation peinte : pour décorer cet intérieur modeste, le Grec suspendait ses armes en trophées; les meubles étaient rares; quelques beaux vases faisaient tout son luxe. La vie du citoyen se passait au grand jour, dans le stade, au gymnase, sur la place publique, et c'est là qu'il trouvait les exèdres, les théâtres et les portiques richement ornés et remplis de statues.

Le vêtement était réduit autant que faire se peut, la beauté du corps prenant toujours une large place

1. Vitruve, dans la préface du Livre II, cite les temples de Diane, à Éphèse; d'Apollon, à Milet; de Jupiter Olympien, à Athènes; de Cérès et Proserpine, à Éleusis, comme les quatre temples proclamés les modèles, parce que leur parfaite exécution et leur belle invention leur méritèrent d'être admirés même par l'assemblée des dieux. Le temple de Cérès avait 65 mètres de long sur 55 mètres de large et 20 mètres de hauteur.

dans l'admiration des Grecs; l'homme ne portait qu'une tunique courte, sans manches; la femme, une longue chemise descendant jusqu'aux pieds, se doublant à la hauteur des épaules, pour retomber jusqu'à la ceinture; avec cela, une grande pièce d'étoffe chaude dont on se drapait en hiver. En un tour de main tous ces vêtements tombaient au gymnase, au stade, et même dans les danses solennelles, car c'est ainsi qu'ils sont représentés nus dans les belles processions : « C'est le propre des Grecs, dit Pline, de ne rien voiler. »

Le temple, l'expression la plus élevée et la plus complète de leur architecture, n'est pas, en général, un lieu d'assemblée, c'est la demeure d'un dieu, mais ces dieux étaient en telle quantité que le sol de la Grèce en a été couvert. Rien n'y est compliqué : c'est, en général un rectangle bordé par un péristyle de colonnes, et trois ou quatre formes géométriques en font tous les frais en se répétant toujours; mais elles ont entre elles un lien commun qui leur donne une valeur relative. Ce lien, ce rapport est le module architectural, qui, d'après le diamètre d'une colonne, en détermine la hauteur, l'importance du chapiteau, de la base, la distance de l'entre-colonnement, toute l'économie de l'édifice, l'ordre tout entier. Plus tard, les constructeurs ont modifié la rectitude des formes mathématiques; ils ont renflé la colonne par une courbe savante, ils ont bombé toutes les lignes horizontales et incliné vers le centre toutes les lignes verticales; ils se sont, comme

dans les Propylées, écartés de la parfaite symétrie sans nuire à l'effet d'ensemble, sans amoindrir la valeur des masses, ils ont orné les façades de superbes sculptures, de peintures merveilleuses, atteignant ainsi l'extrême richesse unie à l'extrême sobriété. Cette création architecturale, dans laquelle tout est dirigé par la parfaite raison, est faite pour durer par elle-même : presque tous les temples grecs seraient encore entiers si la brutalité de l'homme n'était venue les détruire; c'est l'explosion d'un magasin de poudre qui a coupé en deux le Parthénon, tandis que les temples de Pæstum sont encore debout après vingt-trois siècles. L'édifice grec se dresse ainsi qu'un beau corps d'athlète, en qui la vigueur s'accorde avec la finesse. Sa parure est merveilleuse : ce sont les boucliers d'or, les acrotères, les têtes de lion; les murs sont revêtus des colorations vives du vermillon, du bleu, de l'ocre, du vert, tous tons vifs mais francs qui jouent bien dans la lumière; puis viennent les bas-reliefs de la frise, les métopes, les statues des frontons. A l'intérieur les richesses de la *cella* ne comptent que des sculptures de marbre, d'ivoire et d'or[1]. Les temples étaient parfois isolés sur quelque montagne, auprès de quelque bois sacré, mais souvent aussi ils étaient groupés ensemble, soit pour servir

1. Le temple de Jupiter, à Égine, était en marbre; toutes les parties en étaient colorées et la surface plane des frontons était teintée de bleu, de façon que les belles figures qui en faisaient l'ornement se détachaient comme sur le fond du ciel.

de cortège à une divinité d'un ordre supérieur, soit par mesure de prudence, pour se donner un mutuel appui en cas de danger.

Nous l'avons dit, l'état de guerre était presque un état permanent entre toutes ces cités jalouses. Aussi, les Grecs choisirent-ils, le plus souvent, l'enceinte de leurs citadelles pour élever leurs plus beaux monuments. L'Acropole, forteresse nécessaire à la défense de la cité, construite sur le point le plus élevé et le plus inaccessible, entourée de murs fortifiés, était bien le lieu le mieux indiqué pour mettre ses richesses en sûreté ; c'était là que l'on conservait les trésors de la ville dans les temples dédiés aux divinités protectrices. C'est ainsi qu'à Athènes, l'Acropole renfermait les Propylées, le petit temple de la Victoire aptère, les temples d'Erechthée, de Minerve Poliade, la chapelle de Pandros, qui tous faisaient cortège au fameux et magnifique Parthénon.

Mais il est une époque où l'art et le génie de la Grèce se sont élevés à leur apogée, où toutes les circonstances se sont concentrées pour réunir autour d'un homme toutes les forces vives de l'intelligence humaine ; à cette époque, la philosophie, la poésie, la sculpture, la peinture, l'architecture, tout ce que l'esprit cultive comme étant la représentation la plus haute de ses plus belles facultés, s'est trouvé porté à son suprême

degré de développement. Cette époque a poussé de si profondes racines dans le monde que, depuis, c'est à elle qu'il faut rapporter tous les travaux de la pensée : elle en est le moule, la base, la forme originelle, et chaque fois que, dans la suite des siècles, après les ruines, les révolutions ou les affaissements des sociétés il a fallu les reconstituer, c'est aux sources de cette glorieuse époque que l'on est venu puiser de nouvelles doctrines et de nouvelles lois. Le siècle de Périclès a été pour le monde en général et surtout pour les arts un moment de lumière si intense, d'éclat si vif, qu'il ne s'est jamais renouvelé depuis.

La renaissance, aussi bien au siècle d'Auguste qu'au xvie siècle, n'a été que la réapparition, le renouvellement, l'imitation nécessaire de ce que le siècle de Périclès avait inventé, et ce que l'on est convenu de nommer « la Renaissance » en Italie a vu se reproduire toutes les formules artistiques, littéraires et philosophiques dont l'antiquité avait été le berceau. Si, à son tour, elle a emporté le monde dans un nouveau sillage, c'est au souffle de la grande époque grecque qu'elle le doit.

Il est donc nécessaire d'entrer dans quelques détails sur cette époque merveilleuse et sur certaines des personnalités qui l'ont illustrée; on croirait, en les rappelant, revivre une des plus belles pages de l'histoire de Jules II et de Léon X.

Après la défaite de Xerxès, toutes les villes de la

Grèce semblent prendre une face nouvelle, les vieilles coutumes antiques, pleines de simplicité et de naïveté, sont abandonnées pendant cinquante ans; partout, la prospérité et le luxe semblent s'accroître. Mais c'est surtout à Athènes et dans l'Attique que ce mouvement se produit avec le plus d'intensité. Les Athéniens, ligués avec les autres villes de la Grèce pour la défense commune, avaient fourni les galères, les chevaux et les soldats, en compensation ils avaient reçu de leurs alliés de grosses sommes d'argent. Après la guerre, lorsqu'ils eurent abondamment pourvu leur ville de moyens de défense, ils songèrent à son embellissement sous l'inspiration de Périclès, désireux d'occuper ainsi tout un peuple devenu oisif et, par cela même, turbulent. On vota la construction d'un monument dont les dépenses seraient couvertes par le Trésor public pour que chaque citoyen pût prétendre y avoir contribué.

L'Acropole se couvrit alors d'édifices de toute sorte. Phidias avait l'intendance générale, la haute direction de cet immense chantier; sous ses ordres travaillaient Callistrate et Ictinus. Ne semble-t-il pas voir Jules II confiant à Michel-Ange un rôle également prépondérant sur toutes les œuvres d'art qui furent créées sous son règne.

Phidias, né vers la soixante-dixième olympiade, ce qui correspond à l'année 497 avant J.-C., était probablement Athénien, mais cela n'est pas certain. Élève d'Hippias, il se départit bientôt de la forme archaïque

adoptée par son maître pour interpréter la nature d'une façon moins conventionnelle, plus idéale, plus naturelle, mais toujours au profit de la suprême beauté. Ses premières œuvres, presque toutes officielles, étaient colossales; telle était la Minerve protectrice, et surtout cette Minerve placée au cap Sunium, que les navigateurs saluaient de loin en passant; un de ses plus beaux ouvrages fut l'offrande consacrée par les Athéniens au temple de Delphes, ex-voto composé de treize statues d'airain.

Quand Périclès prit le gouvernement d'Athènes, Phidias était dans la toute-puissance de son talent; sa renommée était grande au milieu de l'école qu'il avait tant fait progresser, mais il avait déjà cinquante ans : il s'est représenté lui-même sous les traits d'un vieillard chauve dans un des bas-reliefs d'une porte du Parthénon.

Dans l'atelier de Phidias, assise au pied d'un des chefs-d'œuvre créés par l'artiste, on voyait une jeune femme qui lui servait de modèle ; on la nommait Aspasie. Née à Milet, en Ionie, jamais aucun poète n'avait décrit une beauté plus parfaite. Les filles de l'Ionie avaient des perfections de lignes et de traits bien supérieures aux autres femmes de la Grèce, aussi, presque toutes les courtisanes d'Athènes étaient Ioniennes. Comme la plupart des jeunes filles, Aspasie se consacra d'abord à la danse entrelacée, à la musique et à la poésie; elle était naturellement élégante,

et, don plus merveilleux, à l'âge de dix-sept ans elle prononça un discours admirable en l'honneur des Athéniens morts à Lechée.

Phidias, amoureux de son modèle, n'avait pas, comme Pygmalion, à implorer les dieux pour lui donner la vie, Aspasie était là qui animait par elle-même chacun de ses ouvrages. Mais Phidias ne fut pas assez puissant, malgré tout son génie, pour captiver et retenir la belle Grecque, elle s'éprit d'un violent amour pour le beau Périclès, le premier citoyen, le chef du gouvernement d'Athènes.

Après avoir édifié sa haute fortune sur le pouvoir du peuple qu'il avait su relever, Périclès avait néanmoins conservé les formes élégantes et les coutumes de l'aristocratie à laquelle sa famille appartenait : il parlait toujours dans le plus beau langage, ses vêtements étaient riches, ses robes étaient faites de fine laine aux couleurs éclatantes, sa chevelure, soignée et parfumée, était ceinte de bandelettes d'or. Il multiplait les fêtes, sachant caresser la foule par tout ce qui pouvait plaire à ses yeux, aussi prodiguait-il dans les temples l'or, l'ivoire et les statues. Aspasie, par ses fortes études, son esprit sérieux, dominait souvent Périclès et lui inspirait cet amour du faste et de la représentation; elle l'admirait lorsque, sur la place publique, il haranguait les Athéniens; quelquefois elle paraissait à ses côtés dans la tribune; souvent elle l'accompagnait aux arènes, aux jeux publics, caressant ainsi le goût

inné du peuple grec pour les arts et les belles-lettres. Athènes était devenue la somptueuse capitale de la Grèce entière, brillante par les plaisirs, par l'esprit, la littérature, la poésie, par la beauté de ses monuments, et tous, aux pieds de la courtisane si belle dont la présence et l'esprit les enchantaient, poètes, philosophes, artistes, politiques, se réunissaient pour déposer leur tribut d'admiration et la saluer du nom divin de Vénus.

Le théâtre représentait avec éclat une autre manifestation de la pensée. Dans la vie du peuple grec, le théâtre était une véritable institution, et c'est la seule que les Italiens de la Renaissance ne soient pas parvenus à reconstituer, du moins dès l'origine. En Grèce, les poésies, les chants des mystères, les comédies, les tragédies avaient pour but de célébrer les souvenirs de la patrie, de rappeler l'apparition des dieux, les entreprises des héros. Informe à sa naissance, le théâtre prit, au temps de Périclès, un caractère marqué d'élégance et de dignité. Ce fut d'abord Eschyle, né à Éleusis, soldat à Marathon et à Salamine, qui, plus tard, retiré dans sa ville natale, fit, le premier, représenter sur un théâtre un véritable drame; et c'était un terrible dramaturge que cet ancien soldat, car, à la représentation des Euménides, plusieurs femmes saisies de terreur accouchèrent. Euripide s'était voué aux jeux et au culte de Cérès : deux fois couronné dans les fêtes données en l'honneur de la

déesse, il composa ses tragédies pour la célébration des mystères qui tous se rattachaient à l'histoire et aux traditions de la Grèce; il fit *Médée, Hercule, Iphigénie*, toutes pièces qu'on pourrait croire l'œuvre d'un pontife, tant elles respirent le sentiment religieux.

La coutume voulait qu'à chaque victoire remportée par les Athéniens des jeux fussent célébrés. Ce fut au milieu des luttes, des danses, des hymnes et des chœurs de musique, que Sophocle, beau jeune homme, à peine âgé de vingt-cinq ans, remporta le prix avec une simple pastorale, intitulée *Typtoline*. Plus tard, il donna à ses tragédies un caractère grave, historique, presque sacré, où Cérès, Vénus, Junon, Diane, apparaissaient mêlées aux souvenirs des temps héroïques, comme dans *Agamemnon* ou *Thésée*; mais il s'y glissait toujours, au milieu des joueurs de flute, des danses de courtisanes et des sacrifices de prêtresses, un reflet des mœurs galantes des Athéniens. Aristophane est un railleur des habitudes et des coutumes religieuses de son époque, cependant, malgré sa hardiesse, il n'ose toucher d'une main trop dure aux cérémonies des mystères; ses poésies récitées dans les fêtes de Bacchus parlent avec un certain ménagement des prêtresses de Vénus.

Toutes ces tragédies, comédies et autres pièces de toute sorte étaient représentées à Athènes sur de nombreuses scènes. Périclès, toujours désireux de plaire à son peuple enthousiaste, avait fait construire plusieurs théâtres par l'architecte Anaxagoras qu'il ne

faut pas confondre avec le philosophe du même nom.

Athènes était ainsi devenue le véritable centre de la Grèce. Périclès avait réalisé son ambitieuse pensée d'en faire la première des cités. La foule y accourait de tous côtés : d'Asie, de Perse, d'Assyrie on venait s'initier aux mystères, assister aux jeux, suivre les processions sacrées, et, non seulement la ville devint belle par ses édifices, mais puissante par ses richesses, influente par son génie, recherchée et charmante par ses délices. Enfin, ce pouvoir immense qu'il sut conquérir et garder, Périclès le dut à son éloquence, toujours la force dominante dans la démocratie : la Grèce était artiste, et ceux qui savaient parler à son imagination étaient certains d'être toujours applaudis.

La succession de Périclès échut à Alcibiade.

Jeune homme d'une beauté remarquable, car il fallait avant tout être beau pour exercer quelque puissance à Athènes, élevé et instruit par Socrate, Alcibiade, que Périclès appelait souvent auprès de lui, possédait à un haut degré la seconde des conditions nécessaires pour gouverner : il était d'une admirable éloquence. Continuateur des vues politiques de Périclès, comme lui, il employa une grande partie de son pouvoir à protéger les artistes et les philosophes.

Mais les idées déposées par Socrate dans cette antique civilisation avaient pris un tel développement

qu'elles amenèrent à grands pas la décadence de cette Grèce heureuse jusqu'alors, enthousiaste, puissante par ses illusions même tant qu'elle n'eut que ses poètes. L'édifice élevé sur le vieux sol s'écroula bientôt pour ne laisser que la désillusion et l'anéantissement.

Platon, avec ses théories nuageuses sur l'âme de l'univers et ses rêveries étranges sur la politique, continua l'œuvre commencée par Socrate. Avec Aristote, le plus savant de tous, le prince des philosophes, on embrasse l'universalité des sciences. Né vers l'an 384 avant J.-C., disciple de Platon, dont il suivit les leçons pendant vingt ans, Aristote revient à Athènes après avoir fait l'éducation d'Alexandre, fonde le Lycée, et ses disciples prennent le nom de péripatéticiens, du mot grec περίπατος, qui veut dire promenade. C'est bien le génie le plus vaste de l'antiquité, il a embrassé toutes les sciences connues de son temps; ses écrits, espèce d'encyclopédie universelle, jouirent pendant bien longtemps d'une autorité absolue, car ils eurent une énorme influence sur le développement des idées et des sciences au Moyen âge. Après sa mort, Théophraste (le divin parleur) rassembla tous ses manuscrits et les confia à son disciple Nélée de Scepsis, qui les cacha si bien que pendant deux siècles personne ne sut ce qu'ils étaient devenus. Retrouvés par Apellicon et déposés avec ceux de Théophraste dans la Bibliothèque à Athènes, ils furent transportés à Rome par Sylla.

L'énumération serait longue si nous voulions transcrire le nom de tous les philosophes, qui sous Périclès, Alcibiade et Alexandre, ont créé, inventé, développé les idées de Socrate, idées grandes et fortes au début, mais qui, dénaturées par la parole des rhéteurs et la plume des sophistes, ont entraîné la Grèce dans un état de dissolution et d'énervement politique tel, qu'elle se trouva sans forces pour résister au maître qui voulait la dominer.

Phidias n'existait plus, mais il avait laissé après lui une école, et, parmi ses élèves, il en est un dans lequel se concentra le génie de la Grèce. Praxitèle naquit sous le règne d'Alexandre et consacra son talent à idéaliser l'amour. Comme auprès de Phidias se trouvait Aspasie, Praxitèle prenait pour modèle la belle courtisane Phryné, à laquelle il s'était attaché. Non seulement Phryné domina le cœur de l'artiste, mais elle exerça un pouvoir souverain sur son génie en s'enthousiasmant de ses chefs-d'œuvre. Elle obtint de lui le *Cupidon aux ailes d'or*, qu'elle donna à sa ville de Thepsie, et le *Satyre poursuivant une nymphe éperdue*, qu'elle laissa à Athènes. Que dire de la *Vénus de Cnyde?* Pline écrit : « De toutes les extrémités de la terre on naviguait vers Cnyde pour y admirer la statue d'ivoire et d'or; » en même temps il nous apprend que le Cupidon fut apporté à Rome sous Caligula et

placé sous le portique d'Octavie, et que le Mercure de marbre vint orner le palais de Néron. Praxitèle sculpta deux fois Phryné sans voiles, statues de bronze doré destinées au temple de Delphes; sa merveilleuse *Vénus sortant des flots* fut déposée par Auguste dans le temple de César, à Rome. Toutes les figures gracieuses de l'Olympe prirent une apparence humaine sous le ciseau de Praxitèle, mais il ne fut jamais tenté de reproduire les personnifications de la force et de la puissance telles qu'Hercule ou Jupiter.

La peinture grecque ne put se transmettre avec la même durée que la sculpture; tous ses travaux ont été détruits; on ne connaît le talent d'Apelles que par le récit de ses contemporains : son chef-d'œuvre était, paraît-il, un tableau représentant les *Mystères de Cérès*. Apelles était le peintre par excellence des grâces; la véritable beauté lui paraissait la perfection dans l'art, aussi aimait-il à représenter ses personnages sans voiles; les belles filles d'Athènes et de Corinthe lui servaient de modèles. Parmi celles-ci il en choisit une à laquelle il s'attacha par un amour ardent. Laïs, la belle prêtresse de Vénus à Corinthe, était cependant difficile à fixer, elle mettait ses faveurs au prix le plus élevé et ne se faisait pas faute de ruiner ses adorateurs; c'est ainsi qu'elle arriva à se constituer une immense fortune, dont elle fit, semble-t-il, un noble usage, car, lorsque Pausanias visita Corinthe, il y trouva le tombeau de Laïs élevé par ses concitoyens

à la mémoire de la courtisane, la bienfaitrice de leur cité.

A côté d'Apelles, il faut citer Protogène, son émule, avec lequel il partagea la palme dans un mémorable concours, et Pausias, son contemporain, comme lui disciple de Pamphile, dont Pausanias retrouva encore quelques œuvres, entre autres celles qui décoraient la rotonde de marbre située auprès du temple d'Esculape, à Épidaure : elles représentaient, d'un côté, *Cupidon tenant en main une lyre*, son arc et ses flèches sont tombés à ses pieds; de l'autre, l'*Ivrognerie buvant dans une bouteille de verre;* et combien d'autres ne faudrait-il pas citer pour rappeler l'innombrable quantité de tableaux qui décoraient les temples et les monuments de la Grèce.

Athènes représente à nos yeux le point le plus brillant, celui vers lequel nos regards se tournent avec le plus de complaisance lorsque nous voulons faire appel aux souvenirs artistiques de la Grèce, mais il ne faut pas oublier que bien d'autres villes ont pris part à cette glorieuse manifestation.

Et d'abord Corinthe, la ville la plus voisine d'Athènes, destinée de bonne heure à la richesse par sa situation sur l'isthme, Corinthe, qui devint l'entrepôt des marchandises de l'Italie et de l'Asie, pouvait-elle rester indifférente au mouvement des arts?

Les Corinthiens, devenus riches de bonne heure, ne songèrent qu'à s'entourer des délicates jouissances que procurent les arts : le luxe, la mollesse, l'oisiveté intelligente et épicurienne, la corruption même, et elle fut grande à Corinthe, s'allient très bien avec l'amour du beau.

Les arts manuels, industriels, comme on les nomme aujourd'hui, y étaient en grand honneur, on modelait l'argile et le bronze avec une extrême élégance; la peinture et la sculpture avaient de nombreux adeptes, mais, bien que Callimaque, l'architecte inventeur du chapiteau corinthien, soit né à Corinthe, cette ville appelait à elle les talents plutôt qu'elle ne savait leur donner naissance. La plupart des divinités avaient leurs temples à Corinthe, construits presque tous sur l'Agora : c'était le Panthéon, les temples de Mercure, de la Fortune, de Diane, et plus tard, celui d'Octavie, qui attendit à Corinthe le retour d'Antoine. Au milieu de la place se dressait Minerve entourée des Muses; Jupiter avait trois statues, et Bacchus deux. Ces dernières étaient en bois, Pausanias dit les avoir vues : elles étaient entièrement dorées, à l'exception du visage qui était peint en vermillon, caractère d'un art éminemment archaïque. Ces deux vieilles idoles avaient été préservées de la destruction par un pieux sentiment de la part des Corinthiens, mais surtout parce que la rapacité des soldats romains s'était exercée sur des œuvres d'une valeur plus certaine.

Corinthe était protégée par une forteresse, l'Acropole ou Acrocorinthe, située sur une éminence voisine, et, chose bien caractéristique, le sommet de la montagne était occupé par le temple de Vénus. Toutes les richesses de Corinthe furent pillées ou en partie détruites par le consul Mummius en l'année 145 avant J.-C. ; Jules-César envoya une colonie d'affranchis qui relevèrent les ruines et assurèrent encore à la ville une existence calme et prospère de près de trois siècles.

Sicyone, autre ville voisine d'Athènes, a joué un rôle peu important dans l'histoire politique de la Grèce, cependant Sicyone brilla d'un vif éclat par son amour pour les arts, par le succès avec lequel elle les cultiva et par le nombre des artistes célèbres auxquels elle donna naissance. Il s'était formé à Sicyone deux écoles d'art; la plus ancienne, comme toujours, fut l'école de sculpture; l'école de peinture ne fut créée que beaucoup plus tard.

Vers le VIe siècle, deux artistes, Dispanus et Scyllio, arrivèrent de Crète se fixer sur le continent; les premiers ils avaient travaillé le marbre. Sicyone et Argos se disputèrent leurs statues, mais ils s'installèrent dans la première des deux villes, et bientôt de nombreux élèves vinrent se grouper autour d'eux. De tous ces artistes, sculpteurs ou architectes, Aristoclès, le plus célèbre, fit pour Olympie un magnifique groupe repré-

sentant *Hercule combattant une Amazone à cheval.* Même pendant les temps les plus troublés de son histoire, les arts ne cessèrent jamais d'être enseignés et cultivés à Sicyone; Lysippe, le sculpteur préféré d'Alexandre, était originaire de Sicyone. Cette petite ville située à l'extrémité du Péloponèse, auprès d'Athènes et de Corinthe, se trouvait être le point de fusion de l'esprit solide des Doriens avec la liberté et la grâce des Ioniens.

Argos était aussi un foyer artistique très intense. Polyclète, le plus illustre de ses sculpteurs, peut, avec Phidias, personnifier le génie grec tout entier. De nombreux élèves se formèrent sous ce maître, qui cherchait à idéaliser la nature, à représenter l'homme non pas comme il est mais comme il devrait être. Lysippe, au contraire, enseignait qu'il fallait reproduire la nature en toute vérité en s'attachant à lui donner le plus de grâces et de perfections possible; ces deux écoles se partageaient Argos.

Que dire d'Olympie, le véritable musée de la Grèce, le point où tous les peuples apportaient non seulement leurs plus belles œuvres d'art, en offrande au redoutable maître de l'Olympe, mais où tous les artistes luttaient en exposant les statues des vainqueurs, les

poètes en récitant leurs vers, les orateurs en prononçant leurs discours? La pensée de Lycurgue en fondant les jeux olympiques était toute politique, il cherchait à procurer aux peuples de la Grèce un moment de trêve à leurs dissensions sans cesse renouvelées, une occasion de se réunir, de se mieux connaître, de s'estimer et d'éviter ainsi les haines et les discordes. Il ne se doutait pas que le but ainsi poursuivi était une chimère, mais qu'il en atteindrait un autre auquel il n'avait pas songé : on luttait à Olympie pour la gloire et l'immortalité, et Thémistocle couronné déclarait que ce jour était le plus beau de sa vie. Olympie était une ville de temples, de statues, d'autels, entourée de murs; c'était le grand sanctuaire national de la Grèce; on y trouvait les temples de Jupiter, de Junon, de Cérès, de Cybèle et de Vénus. Les Romains continuèrent à faire célébrer les jeux olympiques, les encouragèrent par leur présence, et Néron, ce parfait acteur en tout genre, ne dédaigna pas de descendre dans le stade pour y disputer la victoire. Les temples d'Olympie furent honorés jusqu'à l'avènement du christianisme comme religion d'État; alors, les autels furent renversés et le merveilleux Jupiter de Phidias vint orner une des places de Constantinople.

Sparte enfin, malgré l'austérité de ses lois, occupe une place très honorable dans le grand mouvement artistique qui entraînait la Grèce. Elle eut de bonne heure ses poètes; ses danses guerrières furent imitées

chez les autres peuples; la musique y était en honneur; l'architecture, toute dorienne, y produisait des œuvres grandes et originales; la sculpture y fit école; seule la peinture manque à ce concert, elle était prohibée comme un art inutile et trop somptueux. Sparte était la capitale des Doriens, et l'art avait revêtu chez ce peuple un caractère de grandeur incontestable, dû en grande partie à la protection de l'État et à la discipline que lui imposaient les lois. Apollon était la grande divinité dorienne; la lyre, son principal attribut, dit assez combien la musique était honorée par des hommes qui marchaient à l'ennemi au son des flûtes faisant entendre le vieil air national, et dont le général, Agésilas, vainqueur de l'Asie, prenait place, au retour, dans les chœurs pour chanter l'hymne sacré.

Comme la musique, la danse était un des côtés sérieux de l'éducation, et la *pyrrhique*, la danse nationale, simulant un combat, était propre à former des guerriers. Sparte n'était pas, comme Athènes ou Corinthe, une ville remplie de chefs-d'œuvre, mais, si les demeures de citoyens étaient modestes, les places publiques étaient bordées de superbes monuments : temples, portiques, palais, gymnases, sans oublier les tombeaux élevés de tous côtés aux rois et aux grands hommes, et ces édifices étaient décorés de sculptures reproduisant les images des dieux, des héros et des sages. La passion de la guerre n'avait donc pas étouffé chez ce peuple le goût des belles choses.

Comme on le voit, nulle ville n'était étrangère à ce grand mouvement du génie grec cherchant à atteindre l'idéal du beau dans toutes les manifestations de l'art et de la pensée, aussi la gloire doit-elle en rejaillir sur la Grèce tout entière. Néanmoins c'est Athènes qui fixe généralement les regards, parce que, héroïque autant que Sparte, elle connut à la fois la grandeur de l'esprit dorien et la grâce de l'esprit ionien; on parlait les deux langues sur le théâtre à Athènes, et les deux ordres d'architecture venaient s'y juxtaposer.

Athènes était donc incontestablement le centre, le foyer de toute lumière; ses artistes, ses poètes produisaient des chefs-d'œuvre, et ses courtisanes exerçaient un ascendant indiscutable sur toutes les choses de l'esprit, même sur les grandes affaires de l'État. Telle était la puissance de la ville de Périclès et d'Aspasie, qu'Alexandre était toujours préoccupé de ce que pensaient de lui les Athéniens. Jamais, en effet, population plus intelligente, plus ardente, ne s'était trouvée rassemblée en face de tant de belles œuvres. Le beau était répandu partout et l'amour venait s'y mêler avec une folle ardeur. L'éloquence, la philosophie étaient enseignées sous les portiques, chez les citoyens, chez les courtisanes même, de telle sorte que lorsque les Romains, après être entrés dans Athènes et Corinthe par la force brutale, en rapportèrent la civilisation, Horace pouvait avec vérité écrire à Auguste :

« La Grèce, subjuguée, subjugua à son tour son fier vainqueur et apporta les arts en Italie. »

ÉPOQUE ROMAINE

Il s'était trouvé parmi les colonies de la Grèce une cité plus forte que les autres, plus énergique, plus patiente, plus habile qui, au bout de sept cents ans d'efforts, est parvenue non seulement à les dominer toutes, mais à étendre sa puissance sur la mère patrie elle-même et sur le bassin de la Méditerranée tout entier. Rome a attiré à elle tout ce qui pouvait servir au triomphe de ses généraux vainqueurs, dépouillant les palais et les villes pour en augmenter l'éclat. Le consul Lucius Mummius, après la conquête de l'Achaïe, remplit la ville d'objets d'art. Son triomphe, d'après Pline, fut orné de tableaux et de statues qu'il fit déposer dans les temples et les autres édifices publics.

Poètes, philosophes, artistes, richesses de tout genre et de toute espèce, productions du génie humain sous toutes les formes quittèrent le sol de la Grèce pour venir faire de la ville de Rome la reine de toutes les cités. Cet accroissement de splendeur correspondait à une révolution politique de la plus haute importance. Le régime sous lequel la république romaine avait jusque-là prospéré et grandi engendra la domination militaire, les consuls devinrent des impérators, et ces derniers se changèrent bientôt en césars. Ainsi se

forma l'empire; vers la fin du premier siècle de notre ère, le monde, organisé sous une monarchie universelle et régulière, parut enfin trouver l'ordre et la paix.

Tous les arts sont alors remis en honneur et cultivés, même parmi les personnages les plus élevés de l'État; mais ce sont les artistes de la Grèce, architectes, sculpteurs et peintres, qui viennent les enseigner et former des écoles.

Que rencontrait-on en fait de beaux-arts sur le sol de l'Italie avant l'époque d'Auguste? Quelques temples de petites dimensions, de nombreux tombeaux, une quantité très considérable de vases peints et beaucoup d'objets de bronze fondus avec habileté : tout cela constituait l'art étrusque. Art bien ancien, antérieur de beaucoup à la conquête romaine, art national, né sur le sol fécond de l'Étrurie, sur cette terre privilégiée entre toutes qui n'a jamais cessé de produire des artistes, mais art restreint, plutôt industriel que spéculatif, et bien pauvre en un mot, si on le compare aux merveilleuses productions de la Grèce. Voulez-vous comparer l'architecture des deux pays, puisque cet art résume à lui seul tous les autres? Ce que l'on a appelé l'ordre toscan, cette conception architectonique que les Romains avaient adoptée après l'avoir rencontrée sur le pays même, dénote une infériorité flagrante sur le vieil ordre dorien employé dès l'abord par les Grecs; tous les édifices construits suivant ces principes étaient

écrasés, les colonnes de pierre étaient surmontées d'architraves en bois et supportaient un fronton d'une hauteur extraordinaire, dont le tympan était en briques ou en bois ; rien ne vient rappeler ici la belle et sobre harmonie d'un vieux temple grec. Cependant, cette architecture, si défectueuse qu'elle fût, les Romains, pendant bien longtemps, n'en connurent pas d'autre; les monuments élevés à Rome, même dans les derniers temps de la république, en sont un frappant témoignage. Rome s'est approprié par la conquête les arts des autres peuples, mais, chose bien remarquable, jamais Rome n'a donné naissance à une école artistique.

C'est à la suite de la conquête de la Grèce que les Romains élevèrent les premiers monuments un peu importants. Métellus le Macédonien fit construire à Rome le premier temple de marbre, et dans un portique célèbre furent placées les vingt-cinq statues équestres faites par Lysippe, d'après les ordres d'Alexandre, en l'honneur des soldats tués par les Perses au passage du Granique. Ce portique de Métellus renfermait dans son enceinte, d'après l'historien Velléius Paterculus, deux temples dédiés, l'un à Jupiter, l'autre à Junon, tous deux ornés de statues grecques très renommées ; les architectes et les sculpteurs employés par Métellus étaient du reste originaires de Lacédémone, ils se nommaient Sauros et Batrachos. Les restes de ce portique, dans lequel était comprise la Curia Pompeia, sont

encore visibles ; le sénat y tenait ses séances ; c'est là que César fut assassiné. Le théâtre de Pompée a été le premier monument de ce genre construit à Rome en pierre de taille. Les spoliations faites alors sur le territoire de la Grèce profitaient à l'État, à la chose publique, on consacrait aux dieux les dépouilles des nations vaincues ; ce désintéressement ne fut pas de longue durée.

A partir du règne d'Auguste, l'influence des artistes grecs se fait sérieusement sentir. Tous les monuments construits à Rome ou en Italie sont élevés sur le modèle de ceux de la Grèce ; le Parthénon ou l'Odéon inspirent les nouveaux architectes ; le temple de Jupiter et le Capitole étaient littéralement copiés sur les monuments d'Athènes.

Mais le goût des belles œuvres d'art, en se développant, entraîna le désir de se les approprier. Les généraux, devenus plus connaisseurs et en même temps moins scrupuleux, se firent, à côté de la part de l'État, une part toute particulière et peut-être la plus importante ; leurs villas, leurs palais regorgeaient de statues, de tableaux et de magnifiques tapisseries. Bientôt la rapacité du vainqueur, toujours aiguisée, ne connut plus de bornes, on recourut aux proscriptions ; les préteurs spolièrent les provinces. Quelques honnêtes gens achetaient dans toute la Grèce et à tout prix. Cicéron se faisait envoyer par Atticus les peintures et les statues qui devaient orner ses villas. Chacun vou-

lait posséder une collection, et, comme il était de bon ton autrefois à Athènes, se faire passer pour un amateur éclairé. Le type du collectionneur romain avec toute son avidité, son âpreté, c'est Verrès, pillant la Sicile pour orner son palais. Salluste est un autre amateur distingué, fin connaisseur mais peu scrupuleux; il avait réuni dans ses jardins une foule de merveilles, à en juger par ce que l'on y a découvert. A côté ou à la suite de Verrès et de Salluste, il faut placer Asinius Pollion, Lucullus et Agrippa. Toutes ces collections provenaient de l'étranger; à Rome il n'y avait que des copistes et des restaurateurs.

Un artiste italien est cependant venu illustrer cette époque. Marcus Vitruvius Pollio était né à Vérone. Soldat dans les armées de César, il s'était employé à construire les machines de guerre; de retour à Rome il se fit architecte. Mais il doit sa célébrité moins encore aux monuments dont il contribua à doter la ville qu'à son fameux traité *De Architectura*, dédié à Auguste. L'auteur y constate d'une façon nette et certaine l'état où étaient de son temps l'architecture et plusieurs sciences accessoires; il y donne des règles fixes à suivre dans la conception et la construction des monuments; son livre deviendra le code des architectes de l'avenir, et l'on peut dire que, si les arts de la Grèce ont animé les artistes de la Renaissance du souffle générateur de leur esprit, Vitruve a été le véritable propagateur de leurs lois et de leurs doctrines, le

traducteur de leurs enseignements, l'initiateur de tous les architectes qui, au XVe siècle, se sont livrés avec ardeur à l'étude de l'antiquité. Au reste, Vitruve déclare dans sa préface qu'il a puisé ses principes non pas chez les auteurs romains, mais chez les auteurs grecs, dont il donne une liste nombreuse. Un Grec, nommé Diogène l'Athénien, avait été chargé de la décoration intérieure du Panthéon d'Agrippa.

Après la bataille de Persée, Sylla déclara la Grèce province romaine ; mais cette réunion à peine accomplie, l'influence de la Grèce se fit sentir sur Rome avec la même puissance qu'autrefois elle avait agi en Asie. Athènes avait conservé ses orateurs, ses académiciens, ses philosophes, ses rhéteurs, et pas un des jeunes patriciens destinés aux affaires publiques ne manquait de faire le voyage d'Athènes et d'y séjourner quelques années pour y acquérir cette fleur d'atticisme si prisée au barreau de Rome. La langue grecque devint familière à Rome. Le plus essentiellement grec de tous les Romains fut Néron : grand artiste, esprit orné, joueur de flûte comme un initié d'Éleusis, tous les monuments qu'il fit construire étaient grecs, tous les arts qu'il cultiva étaient essentiellement grecs ; il paraissait sur la scène costumé en mime de Corinthe, la chevelure bouclée descendant sur les épaules comme celle du berger Pâris, et son plus grand triomphe fut de concourir à Olympie aux applaudissements de toute la Grèce. Rome était

inondée de Grecs maîtres de la mode et de l'esprit. Néron avait orné de statues et de peintures magnifiques les temples des dieux ainsi que le merveilleux palais qu'il s'était fait élever. Pline rapporte qu'on voyait de son temps une Vénus de Praxitèle dans le temple de la Félicité, une Cérès et une Flore dans les jardins de Servilius, une Fortune dans le Capitole. Partout où s'étendait la domination romaine s'élevèrent de beaux monuments dans le style grec comme la Maison carrée à Nîmes, le temple et le théâtre d'Arles, l'amphithéâtre de Vérone, etc. Bien que tous les arts se soient alors vigoureusement développés à Rome, nul artiste romain ne pouvait être comparé aux artistes grecs ; ils n'en avaient ni le génie ni la grâce. En poésie, Athènes exerçait le même prestige : Tibulle, Catulle, Properce, Ovide, étaient Grecs par la forme, la pensée et les images ; Horace, le philosophe épicurien, l'hôte des jardins de la villa de Mécène, était un véritable Grec. Le joueur de flûte du théâtre, le danseur admiré des matrones, étaient des Grecs aux formes et aux costumes athéniens, comme on les voit encore sur les bas-reliefs. Les courtisanes célèbres, Lesbie, Thesbie, Éros, étaient toutes Grecques, souvenir des Aspasie et des Laïs, et les jeunes hommes allaient suspendre des fleurs aux portiques de leur villa.

Que peut-on citer, pour achever le tableau, de plus étonnant que cette Pompéi retrouvée après dix-

sept siècles de mort ? A l'époque des empereurs, la société romaine pouvait se diviser en trois groupes : les opposants au gouvernement, parmi lesquels dominaient les stoïciens, continuateurs des traditions républicaines ; les satisfaits, comprenant les personnages officiels, et tous ceux qui gravitaient autour de la cour ; entre ces deux partis extrêmes se plaçaient les indifférents, cherchant surtout à conserver leur vie, leur indépendance, et à jouir, au fond de leurs retraites, des bienfaits de cette civilisation raffinée. Parmi ces derniers, les uns, comme Pline, remontaient jusqu'au lac de Côme ; Tibulle et ses amis s'établissaient dans les vallées de la Toscane ; d'autres descendaient vers la Grande-Grèce, la Sicile et l'Afrique : mais la plupart s'étaient arrêtés dans les environs de Naples, à Herculanum, à Pompéi, à Stabie et à Sorrente. Presque tous, ils avaient visité Athènes et s'étaient laissé séduire par cette philosophie indulgente et douce des disciples d'Épicure. Rentrés en Italie, ils voulurent organiser leur vie d'après ces principes, et leur premier soin fut de se créer une demeure à l'imitation des maisons des Athéniens, remplie des souvenirs de la Grèce et embellie par les œuvres de ses artistes. Pompéi devint une ville grecque dans la plus large acception du mot.

L'art grec s'était donc emparé dès l'époque d'Auguste du génie de l'Italie, et l'avait façonné sur son modèle

à la faveur de cette période de paix et de tranquillité qui suivit la conquête du monde et la création de l'empire. Les arts et les lettres n'ont jamais brillé d'un si vif éclat. Mais bientôt, l'ampleur que l'on voulut donner aux monuments, le besoin de faire grand, le faste, la décoration luxueuse dont on les surchargea leur enlevèrent ce caractère de convenance exquise que les Grecs savaient leur donner pour ne leur conserver plus que la richesse et la magnificence. C'est là surtout le caractère distinctif de l'architecture romaine, où l'arcade permet, en allégeant le poids des murailles, d'élever la construction de plusieurs étages, où la voûte, avec toutes ses combinaisons, peut couvrir un espace considérable sans l'encombrer de points d'appui. Cette architecture prit tout son développement dans la construction des palais, des amphithéâtres et des thermes où s'étaient concentrés tout le luxe et la vie des Romains. L'influence salutaire de la Grèce aurait peut-être pu se perpétuer, au moins se faire sentir plus longtemps si un nouvel élément de corruption n'était venu se joindre à tous les autres pour transformer l'aspect de la ville de Rome. Avec l'apparition des mœurs et des coutumes de l'Asie, le tempérament, jusque-là si fortement trempé des Romains, fut complètement énervé. Dès lors, il n'y a plus d'art possible, s'il y a encore des artistes; le luxe devient effréné; ce ne sont que perpétuels spectacles au milieu desquels se déploient des processions

immenses, se changeant le soir en bacchanales et en saturnales. Héliogabale est le véritable représentant de cette civilisation orientale entraînant avec elle tous les vices.

Néanmoins, sous les Antonins, les principes de l'art grec reprennent faveur; le Grec Apollodore fut l'architecte choisi par Trajan pour construire son Forum, son Odea, son Gymnase, tous monuments inspirés des beaux édifices d'Athènes. Après Trajan, Hadrien consacra son règne à visiter les provinces et les dota de nombreux travaux; Nîmes lui doit ses arènes et le pont du Gard; à Rome, il élève le fameux mausolée dont il veut faire son tombeau. Ayant parcouru la Grèce en admirant et même en restaurant les anciens monuments, comme le prouve le délicieux arc de Thésée, il rassemble auprès de lui tous ses souvenirs de voyage et crée cette étonnante villa Hadriana dont nous admirons encore les ruines. Cependant, avec Septime-Sévère la décadence commence à s'accentuer, et, si l'arc de triomphe qu'il élève au Forum rappelle des victoires, il atteste également un pas déjà bien marqué dans cette triste voie. Caracalla nous a laissé ses Thermes, il a voulu étonner par leur grandeur et leur richesse, mais n'a plus trouvé de vrais artistes pour l'aider dans ce dessein, il a dû se servir d'ouvriers. A partir de l'avènement de Maximin, c'est-à-dire vers l'année 230, il s'exécute encore des travaux, mais, en Italie, il ne se crée plus d'œuvres d'art, l'influence

bienfaisante de la Grèce avait complètement disparu; et cependant, la langue grecque avait encore un tel prestige que Marc-Aurèle s'en servait pour écrire ses Maximes et que l'empereur Julien écrivit en grec ses Plaidoyers en faveur du polythéisme.

Nous tombons après dans une nuit profonde. L'Italie n'est plus que le tombeau de toutes les civilisations dont elle avait recueilli le tribut. Mais elle nous en conservera les trésors, et lorsque, sous l'influence renaissante de l'esprit, des lettres et des sciences, on parcourra ses campagnes et ses villes dévastées, on fouillera son sol ensanglanté par tant de massacres, alors on retrouvera les restes des monuments dont les Romains l'avaient abondamment couverte. Tous ces arcs de triomphe, ces thermes, ces palais, ces colonnes votives, ces panthéons, ces théâtres, ces temples superbes sortiront de terre, et leurs ruines attesteront encore une fois la grandeur de le Grèce et serviront à en perpétuer le souvenir.

ÉPOQUE GRÉCO-BYZANTINE

Lorsque Rome, théâtre de tant de persécutions, fut devenue un séjour insupportable à Constantin, chrétien et baptisé, il transféra le siège de son empire à Byzance. Ce fut l'émigration de tout un peuple; l'Italie, privée de ses habitants, demeura livrée aux invasions barbares. La belle langue grecque était devenue la

langue officielle de la cour, et, pour orner sa nouvelle capitale, l'empereur faisait apporter d'Athènes ou de Corinthe quelques-uns des chefs-d'œuvre qui s'y trouvaient encore. Le christianisme triomphait, mais il reposait sur des idées diamétralement opposées au polythéisme : la pudeur, la chasteté, l'abstinence devenaient des vertus particulières; aussi, la nudité païenne faisait place aux voiles et aux longs vêtements. Les Grecs adoptèrent donc ces lois nouvelles, mais dans la représentation des saints, ils revêtirent leurs statues ou leurs peintures de robes de pourpre, de riches étoffes, de tuniques de lin aux couleurs vives et brillantes, entourèrent leurs têtes de rayons éblouissants et employèrent la soie, la pourpre, l'ivoire et l'or comme une tradition de l'art des Athéniens.

Pourtant ce serait une erreur de croire que le polythéisme disparut tout d'un coup de la Grèce ainsi que les arts qu'il avait inspirés. Jusqu'au règne de Théodose, Athènes continua à célébrer ses fêtes religieuses avec toute la pompe des anciens temps; dans les campagnes surtout, les coutumes se conservèrent avec les sacrifices naïfs, les fêtes, les danses sacrées autour des statues de Pan, de Flore et de Pomone.

Après l'invasion d'Alaric à la tête de ses Wisigoths, vers 395, ceux des anciens monuments qui se trouvèrent encore debout furent consacrés au nouveau culte et transformés en églises : Sainte-Sophie s'éleva sur les ruines et avec les débris d'un temple; les

belles statues de Vénus et de Jupiter, œuvres du siècle de Périclès, changèrent de destination; à Constantinople, on plaçait au milieu de la place publique les créations de Phidias et de Praxitèle; et, l'hippodrôme s'enrichit de chars de bronze, de chevaux de marbre et de groupes de porphyre. Malgré ces actes d'autorité, malgré la diffusion de la nouvelle croyance, Athènes restait toujours païenne, par ses habitudes, par ses arts et par ses écoles; la renommée de sa philosophie n'avait pas encore disparu et vivait toujours brillante. Cette situation, acquise par tant de siècles d'une suprématie incontestée, se perpétua encore à travers la civilisation nouvelle pendant bien longtemps, et marqua de sa forte empreinte les œuvres d'art ou d'intelligence qui prirent naissance sous l'empire de la religion du Christ : en faisant une Vierge, on pensait à Minerve; en représentant Dieu, le Créateur du monde, on rappelait les Jupiters d'autrefois. Anne Comnène, la petite-fille de l'empereur Alexis, parle d'Athènes dans son poème de l'*Alexiade* avec autant de respect et d'admiration qu'on aurait pu le faire au temps de Périclès.

La période byzantine des beaux-arts, malgré sa longue durée, n'a eu aucune influence sur l'immense développement des arts en Italie à l'époque de la Renaissance. Venise et Ravenne ont servi de tampons pour en arrêter l'expansion; la barbarie des Lombards et des Francs l'a empêchée de pénétrer plus avant par

le Nord. Bien que cette expansion se soit au contraire vigoureusement fait sentir au Midi, dans les provinces grecques de la Sicile et de l'Italie méridionale, bien que les traditions des arts byzantins aient été longtemps conservées dans quelques refuges privilégiés, tels que le monastère du Mont Cassin, tout ce qu'ils ont produit n'a été qu'un reflet de ce qu'ils avaient créé dans la capitale de l'empire et les villes avoisinantes; nulle sève, en Italie, n'a été capable de leur faire donner une nouvelle floraison. L'architecture, le plus vivant, le plus pénétrant de tous les arts, apparaît, il est vrai, dans sa forme byzantine sur de nombreux points de l'Italie, mais bien qu'elle se soit efforcée de prendre pied à Venise et à Pise, bien qu'elle ait élevé dans maints endroits de très intéressants monuments, elle n'a pas poussé de fortes racines et n'a laissé aucune trace dans les œuvres de la Renaissance.

Cependant, Constantinople va bientôt perdre, sous les efforts des Croisés et des Vénitiens, sa situation de capitale d'un grand empire; et, chose digne de remarque, le déclin de cette puissance coïncide, à deux reprises différentes, avec le moment où l'influence grecque se fait le plus fortement sentir en Italie, mais c'est à la dispersion des littérateurs et des philosophes qu'elle est due, plutôt qu'à la diffusion des principes artistiques.

En l'année 1204, une armée de Croisés, composée de Normands, de Français et de Vénitiens, appelée par une révolution de palais, vint mettre le siège devant Constantinople. La ville fut prise, incendiée, livrée au pillage, et les soldats à demi barbares dévastèrent églises, palais, édifices publics et maisons particulières; une innombrable quantité d'ouvrages d'art, statues, tableaux, marbres, obélisques, objets de luxe, amassés depuis neuf cents ans, des trésors non moins précieux en livres et en inscriptions disparurent pour toujours. L'historien Nicétas ajoute, à une longue énumération d'objets d'art détruits, que, « heureusement, les statues de marbre furent mieux respectées, car elles n'avaient aucune valeur aux yeux de ces barbares ». Les Vénitiens, plus éclairés, emportèrent comme témoignages de leur victoire des statues, des chars de triomphe et ces célèbres chevaux de bronze qu'ils placèrent au fronton de leur sanctuaire dédié à saint Marc. Pendant les cinquante années qui suivirent la prise de Constantinople par les Croisés, l'empire grec partagé entre les vainqueurs n'avait plus d'existence politique.

Les Grecs reprirent Nicée, s'y établirent, et, retrempés par l'énergie de Théodore Lascaris et de Michel Paléologue, resserraient tous les jours le cercle autour de leur capitale. Bientôt, avec l'aide des Génois, ennemis acharnés des Vénitiens, ils chassent à leur tour les Latins et font rentrer Constantinople sous leur domination. Mais Gênes ne sut pas profiter de cet évé-

nement, et, il faut le constater avec étonnement, ce peuple de marchands ne sut pas faire servir ses victoires au développement des sciences, des lettres ni des arts en Italie. Deux batailles navales perdues par les Génois rendirent peu après à Venise toute sa prépondérance.

Ce ne sont plus alors de simples trafiquants qui viennent à Constantinople, mais tout ce que la République possédait d'hommes supérieurs dans tous les genres s'empressèrent d'y accourir. La langue grecque devint familière à tous les Vénitiens. Étudiée d'abord comme langue officielle pour servir aux transactions, elle fut bientôt cultivée pour les besoins de la littérature ; des prêtres, des philosophes, des grammairiens grecs vinrent professer à Venise ; Jacopo, savant vénitien, fut à cette époque le premier traducteur des œuvres d'Aristote. Malgré cela, les Vénitiens furent peu touchés par les œuvres et les monuments d'art de la Grèce antique ; le courant artistique du vieux génie hellénique passa par une autre voie pour venir enflammer des intelligences bien autrement disposées à l'accueillir. C'est à Florence qu'il faut aller chercher le terrain propice où les germes une fois plantés se hâtent d'éclore et donnent de magnifiques résultats.

ÉPOQUE LATINO-GRECQUE

La Renaissance italienne, rappelons-le ici, n'est que le retour de l'esprit humain aux formes littéraires et artistiques de l'antiquité grecque, ainsi qu'à ses principes de philosophie. Mais il faut, dans cette révolution en arrière, tenir compte d'un facteur considérable, le plus important de tous, celui qui va donner à ce grand mouvement une telle impulsion vers un idéal nouveau, une telle expansion, que cette évolution, tout entière dirigée vers les choses du passé, est obligée de marcher en avant et crée une ère nouvelle.

Le christianisme, après avoir lutté pendant des siècles contre l'antique civilisation, était parvenu à la transformer complètement, à édifier une nouvelle société, à produire une nouvelle littérature, à donner aux arts une nouvelle formule. La religion du Christ, promptement accueillie à son apparition chez les pauvres et les malheureux, devint bientôt la consolation de tous les esprits élevés qui se rendaient compte des folies et du défaut d'équilibre de tout l'édifice social. Trois siècles environ après la naissance de Jésus, le christianisme est déclaré religion d'État, et le concile de Nicée en donne le symbole. Dès lors, il n'était plus besoin de ces temples dédiés à tant de divinités, les statues même des dieux devenaient inutiles; les temples furent abandonnés, les statues renversées; la jeune

société chrétienne devint, avant les barbares, l'auteur de la destruction d'une foule considérable de monuments des arts ou de la littérature païenne. Ce fut une pression lente, permanente et terrible dans ses effets. Quelques grands esprits s'élevaient bien audessus du préjugé vulgaire et conciliaient la pratique de la religion nouvelle avec leur admiration pour Phidias et Praxitèle, Eschyle et Sophocle, Aristote et Platon; mais le concile de Carthage ayant formellement interdit la lecture des auteurs païens, les lettres grecques furent abandonnées, et cette belle langue devint bientôt inintelligible en Italie. Plus tard, la langue latine même, la seule que l'on enseignât dans les écoles, se corrompit tellement au contact des idiomes des barbares qu'elle devint le privilège des seuls lettrés.

Cependant la société chrétienne étendait de jour en jour son importance et son influence; de tous côtés s'étaient formés des établissements monastiques; les premiers, en Orient, suivirent la règle de saint Basile; en Occident, saint Benoît, le chef incontesté de tous les ordres religieux, entreprit de régénérer la grande loi du travail ainsi que l'étude des lettres abandonnée de tous. Les moines de Saint-Benoît ont copié les manuscrits et instruit la jeunesse.

Les chrétiens, sous l'inspiration des idées nouvelles, avaient bien tout détruit, mais n'avaient encore rien créé; pour les besoins de leur culte, ils s'étaient emparé des basiliques, édifices civils, et, pendant plu-

sieurs siècles, ne cherchèrent pas d'autres modèles pour les églises qu'ils faisaient construire. Si quelques-unes s'étaient élevées pendant la domination lombarde, soit sous l'influence grecque de Ravenne ou bien au contact des Germains et des Francs, elles ne consacrèrent aucun progrès réel. Il faut arriver au règne d'Othon Ier (936), fils de Mathilde, et poursuivre jusqu'à celui de Frédéric II, mort en 1250, pour constater quelques modifications importantes en architecture. Les autres arts n'existaient pas, la sculpture copiait grossièrement des sarcophages antiques, la peinture était représentée par quelques personnages, toujours les mêmes, reproduits d'après des types de convention.

Nous voici arrivés à cette époque remarquable de l'histoire de l'Italie où le territoire se divise en petits États, où chaque État devient un corps politique se gouvernant par ses propres moyens. Toute domination étrangère a disparu, le pays a repris possession de lui-même, et c'est justement à cette même époque, vers la moitié du XIIIe siècle, qu'apparaissent en Italie les premiers artistes vraiment dignes de ce nom : à Sienne le peintre Guido, à Florence Cimabue et Arnolfo di Cambio, Jean et Nicolas à Pise; dans les lettres et la philosophie, Dante, Giovanni Villani et Passavanti; c'est la Renaissance qui s'annonce; ce sont les premiers feux d'une aurore nouvelle. Mais, si quelques artistes

de génie, rejetant les errements du passé, se sont élancés à la conquête d'un nouveau royaume, ont imprimé à l'art une direction nouvelle, il faut reconnaître que les lettres et le langage eurent la plus grande part à cette irrésistible impulsion donnée aux esprits et aux intelligences.

La civilisation grecque avait laissé des traces tellement profondes au cœur de l'empire romain que, longtemps après sa chute, l'Italie en conserva le souvenir. Les colonies de la Grande Grèce s'étaient toujours servi de leur langue originaire, et les villes de Naples, Salerne et Amalfi, centres de commerce importants avec l'Orient pendant les IXe, Xe et XIe siècles, employaient la langue grecque pour opérer leurs transactions; le grec était la langue du pays, mais un grec transformé, corrompu, un véritable patois. Des rangs des moines de Saint-Basile, fort nombreux dans ces provinces, sortit un homme qui, pour compléter son instruction, alla étudier le grec classique à Constantinople. Bernard ou Barlaam sut gagner la confiance de l'empereur Andronic le Jeune, qui le chargea d'une mission auprès du pape alors à Avignon; Bernard rencontra à la cour pontificale Pétrarque et devint son professeur; mais son plus beau titre de gloire est d'avoir initié aux beautés de la langue grecque Léonce Pilate, que l'on peut regarder comme le premier fondateur des études grecques en Occident.

Léonce Pilate, ayant fait à Padoue la connaissance

de Pétrarque, traduisit à sa demande les poésies d'Homère en latin; Boccace, informé de ce fait, en fut tellement enthousiasmé que, sur ses instances, une chaire de grec fut créée en 1360, à l'Académie de Florence, en faveur du traducteur. Léonce Pilate ne professa à Florence que pendant trois ans. Cette bonne semence tombait sur un terrain bien mal préparé, car au milieu des guerres perpétuelles faites d'État à État, de ville à ville, de quartier à quartier, entre les factions ennemies, il restait peu de temps aux Italiens pour s'occuper d'art, de science, de philosophie ou de littérature. Pétrarque assure que, de son temps, il y avait à peine dix hommes en Italie qui eussent assez la connaissance de l'antiquité pour comprendre Homère, même traduit en latin.

Vingt ans se passent entre la mort de Boccace et de Pétrarque, les deux zélés propagateurs de la langue grecque, et l'arrivée en Italie de Manuel Chrysoloros, élève du philosophe platonicien Gémiste Pléthon, 1393. Ambassadeur de l'empereur grec, il eut l'occasion de se rencontrer avec les hommes les plus éminents d'Italie, et leur promit de revenir pour enseigner la langue et la littérature grecques. Il revint en effet trois ans après, et reprit à Florence la chaire créée par Léonce Pilate; mais Pléthon se déplaçait souvent, on le rencontre à la même époque à Milan, à Pavie ou à Rome; on lui doit cependant la première grammaire grecque parue en Occident. Palla Strozzi, un des plus

riches citoyens de Florence, avait puissamment aidé Chrysoloros dans son œuvre de diffusion de la langue grecque en faisant venir un grand nombre de manuscrits et en les faisant traduire en latin; exilé de Florence par Cosme de Médicis, il se mit lui-même à l'œuvre et donna la traduction de plusieurs auteurs. De l'école de Chrysoloros sortit tout un essaim de jeunes hellénistes. Jean Aurispa peut être également compté parmi les plus ardents propagateurs, en Italie, de l'hellénisme sous toutes ses formes. Son successeur à l'Académie de Florence fut François Philelphe. Un autre illustre Grec, Théodore Gazza, chassé de Thessalonique par les Turcs, en 1430, vint, accompagné de plusieurs de ses compatriotes, mettre ses connaissances au service du pape Nicolas IV.

Naples était un des grands foyers littéraires de l'Italie; Alphonse V d'Aragon, prince très instruit, attira à sa cour un grand nombre de savants et d'artistes. Quelques détails relatifs à l'arrivée à Naples de Lascaris et de ses compagnons, détails transmis par l'historien Antoine de Palerme, donneront une idée de ce qu'était alors la cour de Naples et de la vie que menait Alphonse, ce roi chevalier, guerrier et savant :

« L'escorte qui accompagnait les Grecs s'arrêta près d'un palais énorme et bizarre bâti par les Goths, les Normands et les Arabes, dont les avenues étaient bordées, pour tout ornement, de lourds canons en fer. Une garde espagnole veillait aux portes. Les Grecs

sont introduits dans une vaste salle qui présentait aux regards la plus étrange variété : à la voûte, étaient suspendus des drapeaux déchirés, des armes, des étendards enlevés aux Mores de Tunis, aux Génois, aux Vénitiens, au milieu de ces trophées brillait un bouclier sur lequel était gravé un livre ouvert, devise parlante que le roi avait adoptée; sur une table de marbre on voyait quelques médailles antiques; dans une cassette d'ivoire, se trouvaient des instruments d'astronomie assez grossiers; près de là, étaient rangés des manuscrits couverts de lames d'or ou de bois odorant et fermés avec de fortes agrafes d'acier. Sur les murailles de la salle, des peintures représentaient des batailles ainsi que les plus glorieux faits d'armes du règne, et, tout autour, se dressaient de belles statues grecques enlevés par le roi dans ses guerres. Au fond, Alphonse était assis, entouré de plusieurs des hommes célèbres qui faisaient alors la gloire scientifique et littéraire de l'Italie, Pozzio, Antoine de Palerme, Æneas Sylvius, et Laurent Valla son secrétaire; il tenait à la main une Vie d'Alexandre et s'entretenait de cette lecture avec ses doctes confidents. Son visage était singulièrement spirituel et guerrier, l'âge avait blanchi ses cheveux, mais sa taille haute et fière, ses yeux mobiles et pleins de feu lui donnaient encore toute la vivacité de la jeunesse. Il portait le court manteau et l'habit militaire espagnol. Quand les Grecs furent introduits auprès de ce roi, il leur dit : « Regardez

« autour de vous, vous verrez que vous n'êtes pas sur « une terre ennemie. »

Un petit État suivit de près cette impulsion générale vers les études de l'antiquité, ce fut le marquisat, plus tard duché de Ferrare. Nicolas III (1393-1441) appela auprès de lui Jean Aurispa et Guarrini pour professer les lettres grecques à son Université. Lionel d'Este continua l'œuvre de son père; brillant élève de Guarrini, il contribua pour une part importante à donner à la littérature ancienne la grande impulsion qu'elle prit au xve siècle. Borso d'Este, après lui, fut un protecteur non moins éclairé des arts et des lettres. Enfin Hercule Ier, fils légitime de Nicolas III, attira à sa cour les poètes, les artistes et les littérateurs les plus distingués.

A l'égal de Ferrare, la ville de Mantoue encourageait les poètes et les littérateurs. Le marquis Jean François sut s'attacher l'illustre savant Victorien Ramboldini de Feltro, né en 1379, mort en 1447. C'était un homme d'une rare érudition; il vint de Venise, où il dirigeait une école, pour entreprendre l'éducation des enfants du marquis. Louis III de Gonzague, l'aîné, joignit à ses talents militaires le goût des lettres et des arts; sa sœur Cécile acquit une telle célébrité qu'on la classe parmi les personnes les plus instruites du xve siècle.

A Urbin régnait un autre élève de Victorien de Feltro : le duc Frédéric de Montefeltro (1418-1482) se

place également au rang des protecteurs éclairés des arts et des lettres.

De tous côtés, à Milan, à Venise, à Rimini, à Parme, partout enfin, c'était un réveil général, un entraînement universel que nul obstacle ne pouvait arrêter. L'art n'avait plus qu'une voie à suivre; il la parcourut en triomphateur.

Dès le commencement du XIIIe siècle, avant Nicolas de Pise, il s'était produit dans la statuaire et l'architecture un certain retour d'admiration au profit des œuvres de l'antiquité, nous en avons le témoignage dans les encouragements donnés dans ce sens par l'empereur Frédéric II, et par les travaux dus aux marbriers romains. Vassalétus, le premier, et les Cosmati après lui s'étaient inspirés des exemples pris dans l'antiquité grecque ou romaine[1].

Avec les premières années du XIVe siècle, on constate une lacune; il faut attendre Jean de Pise et Arnolfo de Cambio pour trouver des maîtres ayant donné aux beaux-arts une forte impulsion. Toutefois, à cette époque, la voie n'est pas nettement tracée, l'élément gothique, fortement représenté, vient faire obstacle aux progrès des inspirations classiques, elle comporte, en statuaire, une tendance déjà bien marquée au naturalisme, et, en architecture, un accouplement des

1. Voir *les Marbriers romains et le Mobilier presbytéral,* par Gustave Clausse, architecte. Paris, Leroux, 1897.

ordres antiques avec les voûtes ogivales qui lui enlève toute véritable originalité. La tentative de Nicolas de Pise était prématurée. Les Allemands, alors prépondérants en Italie, avaient amené leurs architectes, constructeurs de sombres cathédrales; les moines cisterciens bourguignons, très répandus sur toutes les parties de la péninsule, avaient créé des écoles d'art où l'on enseignait les principes appliqués en France, les convenances et la bonne appropriation de l'arc en tiers-point et de tous ses dérivés, sans trop s'inquiéter de l'emploi judicieux des matériaux dont on pouvait disposer. Ces influences diverses, mais fortement appuyées, avaient jeté le trouble dans les esprits; il fallut près d'un siècle pour que le clair génie italien reprît sa marche vers son idéal naturel en rejetant de côté les obstacles que des étrangers avaient voulu lui imposer.

Pendant ce temps les arts, autres que l'architecture, se développaient en s'inspirant surtout de l'étude de la nature et des élans d'une foi profondément chrétienne, véritable et unique base de la civilisation. Cimabue est encore un Grec du bas-empire illuminé quelquefois par un rayon de jeunesse; mais Giotto, le rénovateur de la peinture, l'ami de Dante, n'a que bien rarement fait appel aux souvenirs de l'antiquité, l'idéalisme chrétien est le seul but vers lequel se dirigent toutes ses pensées; il est par excellence le peintre du cycle évangélique avec ses tristesses, ses douleurs et ses gloires. Un peu plus tard, Andrea Orca-

gna, avec son puissant et multiple génie, se manifeste par des œuvres où la hardiesse de la pensée se joint à la science de l'exécution. Mais en même temps apparaissent Boccace et Pétrarque.

On s'est demandé souvent lequel, de la littérature ou de l'art, avait précédé l'autre dans ce retour à l'antiquité. Il ne faut pas en douter, ce sont les écrivains, les poètes, les savants et les collectionneurs qui ont préparé la voie aux artistes. Tout artiste est le traducteur, dans un certain langage, des idées et des préoccupations de son temps, et ce langage est d'autant plus élevé, d'autant plus expressif et noble, que ceux qui sont appelés à l'entendre exigent une plus grande perfection. Il est donc certain que s'il n'y avait eu personne pour guider les artistes, pour leur commander des ouvrages, s'ils ne s'étaient pas sentis dominés par une opinion publique, dirions-nous aujourd'hui, par une force intellectuelle qui les entraînait à la recherche de certaines vérités, de certaines formes qui autrefois avaient excité l'admiration des Grecs et des Romains, les efforts particuliers de quelques hommes, soit en sculpture, soit en architecture, soit en peinture, n'auraient pas suffi pour ouvrir et frayer la nouvelle carrière. Ces artistes seraient restés des isolés. Voici une preuve bien curieuse de cette pression exercée sur les artistes. En 1414, Taddeo di Bartolo, peintre de sujets religieux, est chargé par la Seigneurie de Sienne de décorer le

vestibule de la chapelle du Palais public; que lui donne-t-on comme programme? De représenter, à côté du plan de Rome à l'époque des Césars, les effigies de Jupiter, de Mars, d'Apollon et de Pallas, tous dieux de la Grèce, accompagnées de celles de César, de Pompée, de Cicéron, de Caton d'Utique, etc., enfin celle d'Aristote. C'était véritablement, pour un vestibule de chapelle, une affirmation peu ordinaire de civisme laïque.

A Florence, les seuls trésors où l'on pouvait aller puiser les enseignements classiques étaient réduits, dans la ville même, à quelques sarcophages d'une assez basse époque, et dans le voisinage, à Fiesole, aux productions encore existantes de l'art étrusque accompagnées de monuments peu nombreux de la décadence romaine; trésors bien pauvres en les comparant à ce que pouvaient montrer avec orgueil d'autres villes italiennes, telles que Pouzzoles, Ostie, Ancône et Vérone. Mais les Florentins prisaient à un haut degré tout ce qui se rattachait à la grande époque grecque, et se trouvaient bien préparés, par les enseignements des premiers humanistes, à recevoir, dès l'aurore du XVe siècle, l'impulsion qui devait placer leurs artistes sur le véritable terrain de recherches fécondes, dans cette Rome, merveilleux et inépuisable trésor cette fois de toutes les beautés antiques. Brunelleschi et Donatello vinrent à Rome, et Florence, grâce à l'abondante moisson qu'ils en rapportèrent, put se

lancer résolument dans la voie qui devait lui faire occuper la première place parmi les cités appelées à diriger le grand mouvement de la Renaissance artistique et littéraire en Italie.

Loin de nous la pensée d'avoir refait l'histoire de la Renaissance des arts en Italie, sujet souvent traité, et quelquefois avec une ampleur, une autorité qui éloignent toute idée de le reprendre. Nous avons cru cependant nécessaire d'esquisser ici les causes de cette Renaissance, de remonter à ses origines fondamentales, d'aller rechercher ses véritables racines jusque dans les beaux temps de la Grèce et d'en suivre le développement pour atteindre l'époque de sa première floraison.

Si l'on veut bien comprendre le rôle que certaines personnalités ont joué sur cette grande scène, ce rôle fût-il circonscrit à la production d'œuvres artistiques, il faut se pénétrer de l'esprit qui a engendré cette rénovation, et, par une analyse rapide des éléments divers dont elle se compose, en expliquer la portée et le sens. Alors, tout s'éclaircit : chaque pierre apportée à l'édifice prend son importance réelle suivant la place qu'elle occupe, suivant la fonction qu'elle est appelée à remplir, et, depuis les fondations jusqu'au couronnement, on la voit concourir, comme un élément indispensable, à l'équilibre général.

TABLEAU GÉNÉALOGIQU

SYL

ép
né

1re BRANCHE

COSME,
1389-1464.
Gonfalonier de la Rép
le Père de la Patrie.

PIERRE Ier,
mort 1469,
ép. Lucretia Tornabuoni.

JEAN,
1416-1461,
ép. Cornelia Ales

Fils naturel
mort en bas

LAURENT II,
le Magnifique,
1448-1492,
ép. Clarice Orsini en 1469.
(Révolution Savonarole).
Bannissement des Médicis
(Soderini).

JULIEN,
1453-1478,
assassiné,
conjuration des P

JULES,
fils naturel,
légitimé par Léon
1476-1534,
pape **CLÉMENT**
(1523-1534).

PIERRE II.
1471-1504.
chassé de Florence en 1494.

CLARICE,
ép. Philippe
Strozzi

LAURENT III, duc d'Urbin.
1492-1519.
chef de la Rép. en 1513.
ép. Madeleine de la Tour d'Auvergne.

CATHERINE DE MÉDICIS,
reine de France.

JEAN,
1475-1521,
cardinal,
pape
LÉON X,
1512.

ALEXANDRE,
fils naturel,
1510-1537,
duc de Florence en 1531,
ép. Marguerite d'Autriche,
fille nat. de Charles-Quint,
assassiné par Laurenzino,
son parent.

JULIEN,
1478-1516,
duc de Nemours
ép. Philiberte de Sa
tante de François
roi de France.

HIPPOLYTE,
Fils naturel,
cardinal,
mort en 1535,
empoisonné
par Alexandre,
son cousin.

MILLE DES MÉDICIS

RENT Ier,
4-1440.
s militaires.

RLES,
iturel,
ostolique,
le Prato.

BIANCA,
ép. Giulielmo
de Pazzi.

lles,
UCREZIA,
Cibo,
Innocent VIII.

2ME BRANCHE

PIERRE-FRANÇOIS,
prieur de Florence, 1459,
continue la banque,
laisse un patrimoine considérable,
épouse Laudamia Acciaioli,
mort en 1474

LAURENT,
dit Popolano,
1460-1503.

PIERRE-FRANÇOIS,

LAURENZINO,
assassin d'Alexandre,
mort en 1547,
tué par son oncle Soderini,
d'après les ordres
de Cosme Ier.

JEAN,
mort en 1504.

JEAN-GIOVANNI,
des Bandes-Noires,
1498-1526,
général de la Rép.,
ép. Marie Salviati.

COSME Ier,
grand-duc de Toscane, 1537,
succède à Alexandre assassiné,
1519-1574.

JEAN
fils naturel.

FRANÇOIS Ier,
grand-duc de Toscane,
1574-1587,
père de **MARIE DE MÉDICIS.**

FERDINAND I
cardinal,
grand-duc de Toscane
1549-1600

COSME II,
1590-1621.

JEAN-CHARLES
cardinal.

FERDINAND II,
1610-1670.

JEAN-MARIE,
cardinal.

COSME III,
1642-1721.

JEAN GASTON,
1671-1737
sans enfants.

LES SAN GALLO

XVe ET XVIe SIÈCLES

FLORENCE ET LES PREMIERS MÉDICIS

Pour se rendre un compte exact de la valeur de certains hommes, poètes, littérateurs, historiens, il faut pénétrer leur caractère et se faire une idée bien nette des circonstances à travers lesquelles ces caractères se sont développés. S'agit-il d'artistes, un examen des causes environnantes est encore plus nécessaire, l'art étant, en Italie surtout, le reflet direct des tendances de toute époque et de toute société. Aussi, avant d'entreprendre l'étude des œuvres et de la personnalité des différents membres de la célèbre famille dont le nom était Giamberti et le surnom San Gallo, est-il nécessaire de jeter un rapide coup d'œil sur l'état politique à la fin du xve siècle, de la Toscane et de Florence, leur patrie, et de rappeler ce qu'était cette société italienne au milieu de laquelle ils ont vécu.

1

La République florentine, comme un grand nombre de celles qui s'étaient fondées en Italie au moyen âge, rappelait plutôt, par sa constitution, les républiques de l'ancienne Grèce que les municipes romains. Comme elles aussi, elle ne tarda pas à devenir défiante, égoïste, mais énergique, jalouse de son indépendance, ardente, fière et avide de renommée. Ce qui nous reste de l'architecture civile de cette époque donne bien l'indice de ces luttes perpétuelles du peuple ameuté contre les ambitieux qui pouvaient devenir des tyrans, ou des querelles des factions entre elles. Florence, comme toutes les villes de la Toscane, se hérisse de tours, de campaniles fortifiés, de demeures particulières qui sont des citadelles, et de palais publics qui sont les forteresses de la liberté.

Florence était gouvernée par une démocratie, il est vrai, mais une démocratie restreinte, conférant à un petit nombre, avec le titre de citoyen, le droit de prendre part aux fonctions administratives. La noblesse, issue de désordres nombreux, propriétaire de terres, somme toute assez peu étendues, n'avait par elle-même aucune influence; aussi, ses membres étaient-ils obligés, en s'inscrivant dans une corporation d'art ou de métier, d'y prendre une part active, pour avoir droit de cité[1]. Au-dessous des citoyens, les artisans forment

1. Les corporations à Florence se divisaient en arts majeurs et en arts mineurs. Les sept Arts majeurs étaient : les Juges et Notaires, les Drapiers, les Tisseurs de laine, les Changeurs ou Banquiers, les

le véritable peuple, les habitants de la campagne ne sont que des sujets. A la tête de l'État se place la Seigneurie, composée du Gonfalonier, le premier magistrat, le porte-étendard, et des prieurs ou consuls des Arts majeurs; à côté d'elle, un Grand Conseil et plusieurs autres de moindre importance sont chargés de veiller sur les différentes parties de l'administration. La défiance envers les citoyens élus à ces fonctions est extrême, sans cesse il faut en renouveler la liste toujours tirée au sort, et la brièveté de leur mandat, deux mois seulement quelquefois, est une précaution contre l'abus des influences. Avec de telles dispositions, l'ensemble des citoyens, c'est-à-dire le plus grand nombre, disposait à sa guise et au gré des événements du pouvoir souverain. Il ne s'agissait plus que de lui trouver un maître pour transformer cette démocratie mauvaise en une véritable tyrannie : Cosme de Médicis se chargea de le découvrir.

COSME DE MÉDICIS (L'ANCIEN)

1389-1464

Tout a été dit sur les premiers Médicis : Muratori, dans ses *Annales*, en a longuement parlé, et, à sa suite,

Médecins, Apothicaires ou Droguistes, les Merciers et Fabricants de soierie, les Fourreurs et Pelletiers. Les Arts mineurs étaient : les Marchands de drap au détail, les Bouchers, les Cordonniers, les Maçons et les Charpentiers, les Serruriers. Chacune de ces confréries avait un capitaine et un gonfalon.

se rangent tous les historiens de l'époque de la Renaissance. Machiavel avec son *Istoria Fiorentina;* Ammirato dans une autre Histoire Florentine; Guichardin à propos des *Guerres d'Italie;* Landino, *De Laudibus Cosmi;* Valori, *In Vita Laurentii Medici,* et surtout Laurent de Médicis lui-même dans ses *Ricordi*, nous ont transmis des détails très précis sur tout ce qui touche aux membres de cette famille. Nous devons de plus une mention particulière aux ouvrages du Pogge et de Politien, écrivains dont la vie s'est passée dans l'intimité des Médicis. Parmi les auteurs modernes, nous citerons l'Anglais William Roscoë qui a donné au commencement du dix-neuvième siècle une histoire appréciée de la *Vie de Laurent de Médicis;* Charles Yriarte, *Florence;* Charles Blanc, *Histoire de la Renaissance en Italie;* les belles études de M. de Reumont, et enfin M. Eug. Müntz qui, dans ses remarquables écrits relatifs à la Renaissance italienne : *Les Précurseurs, Histoire de l'Art, Les Arts à la cour des Papes*, pour ne rappeler que les plus importants, s'est montré un historien et un critique d'art éminent. Cependant nous devons tracer à notre tour un aperçu rapide des événements qui se sont passés à la fin du xve siècle et au commencement du xvie, événements auxquels les Médicis et les papes de cette époque ont pris une part si importante, qu'ils ont, surtout en ce qui touche aux arts, en grande partie dirigés, et auxquels ont été intimement mêlés tous les San Gallo.

Issu d'une famille très ancienne, dont les membres avaient à différentes époques occupé des charges importantes; disposant d'une fortune colossale gagnée et toujours engagée dans le commerce et dans la banque, Cosme de Médicis devint naturellement chef de parti : le 1er janvier 1435, à l'âge de 46 ans, il était élu gonfalonier. D'un sens rassis, fin, peu scrupuleux, habitué aux grandes affaires, bon administrateur de ses biens et de sa maison, ayant porté son commerce au comble de la prospérité, pouvant prêter au pape et à tous les souverains de l'Europe des sommes considérables, capable d'anéantir d'un seul trait de plume le crédit de tous les négociants ou banquiers de Florence, Cosme était devenu fatalement le maître de ce peuple de marchands. Il était le plus riche, et l'argent régnait alors. Avec cela, peu soucieux des apparences, ennemi du luxe inutile, et sachant s'effacer pour ne pas exciter la jalousie.

Tel était l'homme qui, pour appuyer son autorité, flattait par tous les moyens en son pouvoir le génie des Florentins. Or ce peuple avait depuis longtemps donné des marques de son amour et de son enthousiasme pour les belles productions artistiques : n'avait-il pas porté en triomphe des architectes, des peintres et des sculpteurs, des statues, des bas-reliefs et des tableaux? Cosme voulut donc peupler la ville d'œuvres d'art et s'entourer d'artistes. Au reste, l'amour des arts remontait haut dans la famille des Médicis : son père Giovanni de' Bicci

avait été en relation intime avec Masaccio, avec Zanobi Strozzi, l'élève de Giotto, avec Brunelleschi et avec Donatello; une forte éducation et une intelligence ouverte secondaient Cosme dans la voie qu'il avait résolu de suivre. Dès 1412, sous l'impulsion des humanistes groupés autour de lui, il fait rechercher des manuscrits rares, et établit un commerce amicalement intime avec les savants et les artistes. Exilé à Venise, en 1433, par Renaud d'Albizi et son parti, il est accompagné dans sa retraite par plusieurs personnages remarquables, entre autres par Michelozzo Michelozzi auquel il fait construire une bibliothèque et modeler un Christ pour la chapelle du couvent de San Giorgio qu'il habitait. Rappelé bientôt après par la faveur populaire, il revient prendre à Florence, au milieu des propagateurs attitrés du génie antique, la place distinguée qu'il avait précédemment occupée. Admirateur des œuvres de ces érudits, auditeur assidu de leurs leçons, il fonde bientôt la célèbre Académie platonicienne; l'Université de Florence prend sous son impulsion un grand essor; tous ceux qui se livrent à l'étude des arts trouvent en lui un guide sûr et un appui sérieux.

C'est au commencement du xve siècle, avec les progrès de l'humanisme, que s'est formée l'intelligence de l'art antique. Déjà, en 1403, Brunelleschi et Donatello viennent à Rome étudier et mesurer les anciens monuments; même, leur ardeur est telle que les Romains,

étonnés de ce nouveau labeur, les désignent sous le nom de « chercheurs de trésors ». Cet exemple, fécond en si beaux résultats, sera bientôt suivi; nous verrons tous ceux qui veulent prétendre à un rang distingué, parmi les artistes de ce siècle, prendre les ruines de l'ancienne Rome pour champ de leurs premières études. D'autres voyagent, Cyriaque d'Ancône, Squarcione, le Pogge parcourent la Grèce, l'Allemagne, réunissant les premiers éléments de ces magnifiques collections et bibliothèques qui plus tard prendront un développement si important.

A la fin du XIVe siècle, la physionomie de Florence était celle d'une cité de libre et riche bourgeoisie qui, au sortir de longues périodes de guerres intestines et de fléaux de toutes sortes, inaugure une ère de brillante prospérité. La ville se peuple et se renouvelle, le commerce prend un essor considérable, et de nombreux travaux sont entrepris. C'est alors qu'Arnolfo, Giotto, les Gaddi, les Orcagna, Benci di Cione, construisent l'église de Santa Maria Reparata ou del Fiore, le Campanile, Or San-Michele, Santa Maria Novella, le Palais de la Seigneurie, le Bargello et les Loggia; les ponts sont rétablis, la ville prend un air de fête. Mais il faut remarquer que tous ces édifices se rattachent par leur style aux œuvres du passé, principalement à cette architecture dite gothique, venue du Nord et cherchant par de si grands mais de si vains efforts à s'implanter sur le sol de l'Italie. Tandis qu'avec

Brunelleschi et Donatello, son compagnon d'études, apparaît l'influence d'idées nouvelles germées sur les ruines de la Grèce et de la Rome antique.

Cosme de Médicis a nettement étendu et fortifié ce mouvement de rénovation, accueillant artistes et savants avec une familiarité toute cordiale; il remet à Michelozzo Michelozzi le soin de continuer l'œuvre de Brunelleschi à Santa Maria del Fiore; Lucca della Robbia, Lippi, Mino da Fiesole, Benozzo Gozzoli sont en commerce d'intimité avec lui; son ardeur à construire est considérable, il fait terminer l'église de San Lorenzo, commencée aux frais de son père par Brunelleschi, et lui ajoute une remarquable sacristie; il construit avec Michelozzi son merveilleux palais. C'est à son affection pour le moine artiste Fra Angelico que sont dus, au moins en partie, la surélévation et l'agrandissement du couvent de Saint-Marc[1]; c'est à sa demande que Fra Giovanni, qui ne portait pas encore

1. Le couvent de Saint-Marc, fondé au XIIIe siècle, était occupé depuis cent trente-cinq ans par les moines Sylvestrins, lorsque le pape Eugène IV, fuyant Rome et réfugié à Florence, céda aux sollicitations de la Seigneurie et de Cosme de Médicis, et ordonna que le couvent serait remis aux dominicains de Fiesole. Michelozzi fut chargé de reconstruire les bâtiments sur un nouveau plan en 1441, ce qui coûta 36 000 ducats d'or; 1 500 ducats furent affectés à la confection des livres de chœur écrits en partie par Fra Benedetto, le frère de Fra Giovanni, et enluminés par Zanobi Strozzi pour les figures, et par Filippo di Matteo Torello pour les vignettes. Ces livres se trouvent aujourd'hui conservés dans l'ancienne bibliothèque du couvent.

le surnom d'Angelico, peignit pour le couvent des frères Servites à Florence les huit tables, divisées en trente-cinq panneaux représentant la vie de Jésus, qui fermaient les armoires du trésor de la chapelle de l'Annunziata. En dehors de Florence, Assise, Cortone, Venise, Rome profitent du talent des architectes florentins ; à Milan, Michelozzo agrandit le palais offert à Cosme par François Sforza et sculpte de chaque côté de la porte des figures de femmes dont l'une porte les armoiries des Médicis avec la divise bizarre : *Semper droit, regardez-moi.*

L'époque artistique à laquelle Cosme a présidé porta les arts par un vigoureux élan, à une suprême hauteur. Entraînés par un tel courant, tous les métiers, qui se rattachaient d'une façon quelconque aux beaux-arts, devaient nécessairement se développer et progresser en recueillant les fruits de cette haute direction ; tailleurs de pierre ou tailleurs de bois, au contact de telles intelligences, élargirent le cercle de leurs connaissances, s'appliquèrent à créer eux-mêmes des œuvres originales, et, d'artisans qu'ils étaient, devinrent artistes à leur tour.

Cosme, le plus grand des Médicis, mourut à l'âge de soixante-quinze ans, le 1er août 1464, estimé et honoré de tous; ses concitoyens lui avaient décerné pendant sa vie le titre de *Père de la Patrie.* Il est inhumé dans un caveau situé en avant du maître-autel de l'église San Lorenzo; une simple pierre tombale

sculptée aux armes des Médicis en indique la place avec cette inscription en deux parties :

COSIMVS MEDICES
HIC SITVS EST
DECRETO PVBLICO
PATER PATRIÆ
VIXIT
ANNOS LXXV
MENSES III
DIES XXX

A ses côtés, dans le même caveau, repose Donatello, suivant le désir exprimé par l'artiste : « afin de ne pas être séparé de celui qu'il avait tant aimé ». Témoignage bien touchant de cette intime cordialité qui n'avait cessé d'exister, que la mort n'interrompait même pas, entre le chef de la République et l'un des plus illustres représentants des arts à cette époque.

LAURENT Ier

1392-1440

Cosme avait un frère nommé Laurent qui, exilé comme lui en 1433, avait préféré s'effacer devant son aîné, lui laissant les honneurs, le grand rôle politique, et gardant pour lui la direction des affaires commerciales de la maison de banque; sa modeste ambition avait été satisfaite par l'occupation de quelques charges militaires d'importance secondaire. Aussi, après sa

mort, survenue prématurément en 1440, le chef de la branche cadette des Médicis put-il laisser à son fils Pierre-François un patrimoine considérable, que ses descendants utilisèrent par la suite au grand bénéfice de l'illustration de leur famille.

PIERRE Ier

1416-1472

Cosme, le *Père de la Patrie*, avait eu de son mariage avec la fille du comte Beni deux fils : Jean, le plus jeune, était mort quelques années avant son père, n'ayant pas eu d'enfants de son mariage avec Cornelia Alessandri et ne laissant qu'un fils naturel; Pierre, l'aîné, demeurait donc seul pour recueillir l'héritage paternel. Cette succession comportait, outre des biens considérables et des richesses immenses largement accrues par une sage et intelligente administration, une somme énorme d'influence, une suprématie politique, sociale, littéraire et artistique, qui, sans répondre à aucune charge ni à aucune dignité officielle, faisait, de celui qui pouvait prétendre à cette situation, le principal citoyen de la République, le directeur des affaires de l'État, le *Princeps*, le prince, suivant l'expression de Machiavel.

Pierre ne sut pas s'attirer au même degré que son père l'affection de ses concitoyens: aussi, le grand

ascendant pris par les Médicis sur tous les esprits aurait promptement décliné entre les mains du fils de Cosme, s'il n'avait trouvé auprès de lui le tempérament hardi et entreprenant autant que sage et pondéré, l'intelligence ouverte à tous les progrès, la nature éminemment sympathique et attrayante de son fils Laurent. Néanmoins, Pierre quoique médiocrement doué, d'un caractère faible, d'une santé toujours débile, ce qui l'avait fait surnommer *il Gottoso*, le Goutteux, aimait les lettres et les arts. Filarete et Alberti furent ses principaux familiers; il commandait en 1459 des travaux à Benozzo Gozzoli, et celui-ci, dans ses curieuses lettres conservées aux Archives de Florence, l'appelle déjà « Votre Magnificence » tout en ajoutant quelques lignes plus loin « mon excellent ami », *amico mio singolarissimo*. Pierre distribuait également ses faveurs à Luca della Robbia, à Filippo Lippi l'enfant gâté de tous les Médicis, et faisait restaurer de nombreuses églises par Michelozzi. Érudit et connaisseur, bon juge en matière d'art, sa villa de Careggi était ouverte à tous, et, malgré une certaine parcimonie qui lui a été souvent reprochée, savait, par ses libéralités, encourager les artistes. Son corps repose dans l'admirable sarcophage de porphyre entouré de bronze par Verrocchio que l'on voit dans la petite sacristie de Saint-Laurent à Florence.

LAURENT II LE MAGNIFIQUE

1448-1492

Laurent de Médicis est l'expression la plus haute du génie de la Renaissance. Grandi auprès de son père dans le commerce intime des savants les plus remarquables et des artistes les plus illustres, entouré des soins et de la tendresse de sa mère Lucrezia Tornabuoni, une des femmes les plus accomplies de ce siècle, il dénotait bientôt une maturité précoce ; aussi, à peine adolescent, est-il initié aux affaires publiques. Envoyé à Pise, en 1465, pour recevoir, au nom de la République, Frédéric, second fils de Ferdinand roi de Naples, il vient l'année suivante à Rome présenter ses hommages et adresser des félicitations officielles au pape Paul II ; de là, il passe à Bologne, puis à Ferrare, et arrive à Milan. Une autre fois, c'est vers Naples qu'il se dirige, ayant à remplir dans toutes ces occasions des missions politiques fort importantes dont il s'acquitte à la satisfaction générale. Florence donnait des fêtes, les tournois étaient en grand honneur, les fils de Pierre y figuraient ; aussi les historiens du temps, ainsi que toute la bande des poètes à gage, ont-ils célébré le triomphe de Laurent et de son frère Julien dans une de ces circonstances. Sous l'impulsion du courant qui l'environne, Laurent devient poète lui-

même et adresse une suite de sonnets à sa maîtresse Lucrezia Donati. Après son mariage avec Clarice Orsini, il réserve sa plume pour des œuvres plus sérieuses.

Pierre de Médicis était mort au mois de décembre 1469, laissant à ses deux fils le gouvernement de la République. Cette transmission s'effectua naturellement, paisiblement, tant il semblait alors aux Florentins que le soin d'administrer leurs affaires et de veiller à leurs intérêts ne pouvait être placé en des mains plus sûres, plus capables et plus dévouées, tant ils avaient confiance dans l'habileté des descendants directs de celui qui avait amené l'État à un si haut degré de prospérité. Laurent et Julien, étroitement unis par une affection sincère, partagèrent donc l'autorité tout en s'adonnant à la culture des lettres et des arts. La République était en paix et recevait avec toute la pompe imaginable la visite de Galeas Sforza, duc de Milan, et de sa femme Bona, sœur du duc de Savoie ; il y eut en cette circonstance un véritable concours entre tous les artistes réunis à Florence pour dresser des arcs de triomphe, construire des chars et peindre des bannières.

Au milieu de cette tranquillité générale, le pape Paul II meurt, et François della Rovere, supérieur des moines franciscains, lui succède sous le nom de Sixte IV. En tête de l'ambassade envoyée par les Florentins pour le complimenter marche Laurent. Le

nouveau pape l'accueille avec de grandes démonstrations d'amitié et nomme Jean Tornabuoni, oncle maternel des jeunes Médicis, au poste de trésorier du Saint-Siège, poste de confiance qui permit à ce fidèle parent d'acquérir une grande partie des collections réunies par Paul II au palais de Saint-Marc, et de les envoyer orner les palais et les villas des Médicis à Florence.

A cette paix profonde succéda bientôt une guerre effroyable causée par l'ambition de Sixte IV. Voulant pourvoir ses neveux, d'autres disent ses enfants naturels, de domaines et de bénéfices importants, le pape fit attaquer les seigneurs voisins de Rome pour s'emparer de leurs villes et de leurs châteaux. Nicolo Vitelli réclame le secours des Florentins ; ceux-ci accourent, et aident si bien les défenseurs de Castellina que la ville put obtenir une capitulation honorable. Sixte en voulut mortellement à Laurent qui s'était opposé à ses entreprises et avait refusé de reconnaître François Salviati récemment désigné pour l'archevêché de Pise. Violent, irascible, vindicatif envers tous ceux, petits et grands, qui ne se courbaient pas sous sa loi, le pape enlève d'abord à Tornabuoni la charge de trésorier pour la donner aux Pazzi, banquiers florentins habitant Rome, ancienne famille pouvant encore seule rivaliser de richesse et d'influence avec les Médicis. Mais sa haine n'est pas satisfaite, et nous le verrons bientôt ourdir une conspiration abominable dont il

confie l'exécution à son neveu favori, sous la direction des deux frères Pazzi, ses nouveaux serviteurs.

Tout le monde connaît les détails de cette triste journée où Laurent et Julien de Médicis, agenouillés au pied de l'autel de la Reparata, le 26 avril 1478, furent attaqués au moment de l'élévation de l'hostie. Julien tué, Laurent blessé mais sauvé au prix de la vie de deux de ses amis, les deux Pazzi et l'archevêque Salviati pendus aux fenêtres du palais, les rues jonchées de cadavres, tel fut le résultat de la conspiration. La guerre suivit de près l'assassinat : le pape et le roi de Naples d'un côté, Florence, le Milanais et tous les petits États de l'autre, s'attaquèrent avec violence ; l'Italie était en feu, et c'est pour rétablir la paix que Laurent entreprend ce mémorable voyage à Naples, pendant lequel, seul, en présence de son ennemi, il conquiert si bien l'affection du roi qu'il le détermine à abandonner le pape et à rappeler son armée. L'apparition des Turcs qui s'étaient emparés de la ville d'Otrante vint en aide à Laurent pour hâter l'accomplissement de ses désirs. Cinq jours après la signature du traité de Vérone, Sixte IV expirait le 12 août 1484, et Giovanni Battista Cibo, Génois d'origine, lui succédait sous le nom d'Innocent VIII. Dès les premiers jours il s'établit entre Médicis et le pape une telle confiance qu'ils n'eurent bientôt plus de secrets l'un pour l'autre.

A cette époque, Florence atteignait son plus haut

degré de prospérité ; elle était le rendez-vous de tous les artistes, de tous les savants, non seulement de l'Italie mais des pays étrangers ; Laurent les réunissait autour de lui dans son magnifique palais de la via Larga, dans ses villas de Poggio-Cajano et de Careggi. Juge éprouvé en matière de littérature et d'art, il était l'arbitre toujours consulté. Littérateur et poète de talent, amateur passionné de toutes les productions artistiques, il avait des connaissances techniques en architecture, et ne craignait pas de concourir avec de véritables architectes en faisant un modèle pour l'achèvement de la façade du Dôme de Florence. En 1478, les fabriciens de Saint-Jacques de Pistoie le prient de décider entre les projets présentés pour la construction de leur église; c'est à lui que s'adresse le duc de Calabre pour choisir un architecte capable de succéder à Giuliano da Majano qui construisait un palais à Naples, et ce successeur fut Giuliano dá San Gallo ; il met le duc de Milan en rapport avec Léonard de Vinci, le cardinal Caraffa avec Filippo Lippi, et le roi de Portugal avec Andrea Sansovino ; puis, à Sigismond Malatesta, il recommande Piero della Francesca pour diriger, après la mort de Léon-Baptiste Alberti, les travaux de l'église de Saint-François à Rimini. Enfin, et ceci n'est pas un mince témoignage du degré de confiance que les plus illustres citoyens mettaient en son savoir et dans la droiture de son jugement, par une clause spéciale de son testament, Philippe

Strozzi le charge de surveiller après sa mort les travaux du palais qu'il avait commencé et dont ils avaient ensemble étudié et discuté les plans.

L'entourage au milieu duquel vivait Laurent, l'éducation donnée par Donatello et Brunelleschi avaient fait de lui un partisan déterminé de l'architecture classique, il n'en admirait pas moins les belles productions toutes florentines d'hommes tels que Benedetto da Majano et de Michelozzo. Aussi bon juge en sculpture et en peinture qu'en architecture, il commande de tous côtés des travaux ou alloue des secours, protégeant les jeunes, toujours libéral, même avec excès. Ses merveilleuses collections étaient confiées à la garde du sculpteur Bertoldo, élève de Donatello ; ses jardins étaient remplis de statues et de fragments d'architecture antique ; il aimait à y rencontrer Michel-Ange dessinant un beau modèle, et encourageait ses progrès.

Ne dirait-on pas Périclès, promenant dans Athènes sa toute-puissance entourée de politiques, d'artistes et de philosophes, imprimant à son époque le grand caractère qui a fait sa gloire ? Un lien secret devait unir ces deux vastes intelligences apparaissant à tant de siècles de distance dans des circonstances à peu près semblables et dans des milieux presque identiques.

Il n'est pas besoin de s'étendre davantage sur le grand rôle joué par Laurent le Magnifique à l'époque de la Renaissance ; ce que nous venons de dire suffit

pour faire comprendre la situation prépondérante dont il jouissait à Florence et pour mesurer l'influence considérable qu'il pouvait exercer sur la société italienne tout entière, sur son orientation philosophique et littéraire, sur ses manifestations artistiques, sur les artistes en général, et particulièrement sur les architectes dont nous aurons à nous occuper.

A peine arrivé au sommet de cette puissance, la mort surprit Laurent de Médicis dans la plénitude de la vie et dans la force de l'âge. Ce grand homme succombait, emporté par une maladie dont il était depuis longtemps affecté, le 8 avril 1492, et rendait le dernier soupir entre les bras de ses amis, Politien et Pic de la Mirandole; sa femme, Clarice Orsini, était morte l'année précédente.

Laurent laissait de nombreux enfants : Pierre, l'aîné, l'élève de Politien, qui devait, pour le malheur de sa patrie, succéder à son père à la tête des affaires de la République; Jean, destiné dès son enfance aux charges ecclésiastiques; Julien, immortalisé par le tombeau que lui éleva Michel-Ange; Maddalena, mariée à François Cibo fils naturel du cardinal devenu plus tard Innocent VIII; Lucretia, femme de Giacopo Salviati; Contessina, unie à Pierre Ridolfi, et Louisa, la plus jeune, morte avant d'avoir pu épouser Jean de Médicis, son cousin issu de la branche cadette, qui avait demandé sa main.

Les restes de Laurent le Magnifique, déposés

d'abord au couvent de Saint-Marc, furent placés dans la tribune de l'ancienne sacristie de la basilique de Saint-Laurent à Florence, à droite de l'autel, au-dessus de son frère Julien qui s'y trouvait depuis quatorze ans, et les deux cercueils restèrent ainsi provisoirement jusqu'en 1549; le duc Cosme Ier les fit alors déposer par Vasari dans la chapelle voûtée, commencée par Michel-Ange pour recevoir le grand mausolée des Médicis commandé par Léon X[1].

PIERRE DE MÉDICIS ET SAVONAROLE

1492-1498

Malgré les soins assidus pris par Laurent dans le but de donner à son fils une éducation en rapport avec la haute mission à laquelle il était destiné, Pierre de Médicis se montra promptement incapable de la remplir. Au reste, les événements qui allaient entraîner sa perte se précipitaient avec une violence extrême.

1. Lapini, dont la chronique prend fin en 1596, rapporte que le 3 juin 1559 les corps de Laurent et de Julien furent enlevés de la sacristie de Saint-Laurent et transportés dans la chapelle funéraire, *in uno cassonne grande di marmo*. Ce texte fut contesté. En s'appuyant sur le dire de Rondinelli, secrétaire de Ferdinand II, grand duc de Toscane de 1629 à 1670, on fut convaincu que les corps de Laurent et de Julien avaient été déposés dans le sarcophage de porphyre qu'André Verrocchio avait si merveilleusement enveloppé de bronze pour recevoir les corps de Jean et de Pierre de Médicis, fils de Cosme l'ancien. La question a été reprise : le 5 octobre 1895, une

Charles VIII, envahissant l'Italie à la tête d'une armée française, arrivait aux portes de Florence, et Pierre, voulant à tout prix se concilier les bonnes grâces du monarque étranger, avait remis entre ses mains les principales forteresses de la République comme gage de sa fidélité. Désavoué par ses concitoyens à son retour à Florence, il fut obligé de s'enfuir ainsi que la plus grande partie des membres de sa famille, et n'échappa qu'avec peine à la fureur populaire.

Savonarole devint le maître de Florence. C'était une révolution politique, ce fut également une révolution dans le domaine des arts : l'œuvre de la Renaissance, entachée de paganisme, proscrite en même temps que le nom de Médicis, fit place à la réaction religieuse qui tenta un retour aux principes idéalistes autrefois en faveur.

Dans cette Florence où il y avait tant d'artistes, ce fut un exode général. Il s'en trouva cependant quelques-uns pour se grouper autour du réformateur : Sandro Botticelli, le Cronaca, Lorenzo di Credi et Michel-Ange lui-même, pour ne citer que les plus illustres, s'hono-

commission nommée par l'honorable M. Baccelli, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, procéda à une scrupuleuse investigation; le groupe de la Madone, les statues des saints Cosme et Damien qui se trouvaient placés sur le grand coffre de marbre dont avait parlé Lapini, furent déplacés et l'on retrouva les deux cercueils contenant encore les restes de Laurent et de Julien de Médicis. (Voir la notice de M. Gerspach. *Revue de l'Art chrétien*, 1897, t. VIII, 3e liv.)

rèrent d'avoir été les disciples du moine de Saint-Marc. Si les peintres et les sculpteurs trouvaient encore de fréquentes occasions d'employer leur talent sous ce règne de la simplicité évangélique, il n'en était pas de même des architectes; tout luxe étant supprimé, il ne se construisait plus de palais, les chantiers étaient déserts, les travaux abandonnés. Rome allait offrir un champ d'activité plus fertile aux maîtres florentins.

Il ne faut pas rapporter le mouvement de la Renaissance, si marqué à Florence, à l'influence unique de la famille des Médicis, la plus riche et la plus puissante, il est vrai, mais non la seule dont la protection s'étendît sur les littérateurs et les artistes : Luca Pitti avait demandé les plans de son immense et somptueuse demeure à Brunelleschi; le palais Bartolini avait été construit par Baccio d'Agnolo; Palla Strozzi et un autre membre de la famille Matteo di Simone avaient précédé dans la voie des constructions Philippe Strozzi, le fondateur du magnifique palais de la via Tornabuoni; un gendre de Palla, Jean Ruccellai, fut le protecteur de Léon-Baptiste Alberti auquel il demanda les dessins de son palais et la façade de Santa Maria Novella.

Bernard Ruccellai, fils de Jean, beau-frère de Laurent de Médicis, était lui-même un érudit; on lui doit un remarquable ouvrage sur la topographie de la ville de Rome avant l'arrivée de Charles VIII en Italie; c'est lui qui créa dans ses jardins « *Orti Oricellai* » une merveilleuse collection d'antiques et réforma

l'ancienne Académie platonicienne. Les Tornabuoni s'étaient adressés à Ghirlandajo pour peindre les admirables fresques de Santa Maria Novella; les Pazzi et les Gondi peuvent aussi prendre rang parmi les Mécènes de cette époque. Aussi, après la chute des Médicis et la mort de Savonarole, ces familles opulentes trouvèrent-elles un héritage à recueillir; elles en profitèrent dans une certaine mesure.

SODERINI ET ALEXANDRE DE MÉDICIS

1498-1537

Pendant le gouvernement du Gonfalonier perpétuel Pierre Soderini, sorte de régime mixte que s'étaient donné les Florentins lassés de tant d'agitations sans cesse renouvelées, les artistes toscans en général ne cessèrent de produire. Non seulement l'État, mais les fabriques, les paroisses et les ordres religieux firent d'innombrables commandes; Sienne, Volterra, Orvieto, Arezzo, Cortone et tant d'autres petites localités de moindre importance rivalisèrent d'efforts pour enfanter des œuvres d'art, et chacun, à quelque branche de l'art qu'il appartînt, pouvait trouver à employer son talent.

En 1512, les Médicis rentrent en scène. Dès l'année suivante, le cardinal Jean devient Léon X, et Julien, le troisième fils du Magnifique, est placé à la tête de la

République. Jules de Médicis, devenu pape à son tour sous le nom de Clément VII, pour ne pas laisser tomber l'autorité aux mains de la branche cadette de sa famille, confie ce poste à Alexandre, un enfant qui passait pour être le fils naturel de Laurent de Médicis duc d'Urbin, mais qui était plus probablement fils de Clément VII lui-même et dont il compte bien diriger les actions. Quoiqu'il en soit de cette naissance équivoque, ce dernier rejeton de la race des grands Médicis sut encore faire exécuter des œuvres importantes et encourager les arts : fastueux, volontaire, énergique et cruel, sa nature cadrait bien avec celle de son préféré Benvenuto Cellini. Sa mort tragique fit passer le gouvernement de Florence entre les mains d'un des descendants du premier Laurent, frère du grand Cosme, *Père de la patrie*. Un jeune Cosme, fils du célèbre condottieri Jean des Bandes-Noires, fut nommé duc de Florence en 1537, sous l'influence de Charles-Quint, le véritable maître de Florence et de l'Italie. Son mariage avec Marguerite d'Autriche, fille naturelle du puissant empereur, lui valut en 1569 le titre de premier Grand Duc de Toscane, avec la souveraineté absolue.

ROME ET LES PAPES

A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

Après la chute des premiers Médicis et leur exil de Florence, c'est à Rome qu'il faut aller chercher la

suite du grand développement des arts; la scène était plus vaste que partout ailleurs, les moyens infiniment plus considérables et les besoins bien autrement importants, car tout était à faire.

Si les Médicis avaient nettement engagé le grand mouvement de la Renaissance, en groupant autour d'eux les artistes et les humanistes, les papes ne s'en étaient pas cependant tenus éloignés.

A l'instigation de Martin V et d'Eugène IV, plusieurs écrivains célèbres vinrent faire des séjours à Rome : le Pogge, Aurispa, Cyriaque d'Ancône et d'autres adoptèrent pour sujet de leurs études Rome elle-même, ses ruines et l'état présent de ses édifices; Flavio Biondo dédie au pape Eugène IV, en 1447, sa *Roma instaurata*, étude topographique ou restitution critique des édifices antiques, et, quelques années plus tard, sa *Roma triumphans*. Mais, quels qu'aient été les mérites de Martin V et d'Eugène IV envers Rome monumentale, quelle qu'ait été l'ardeur de ces papes à réparer les désastres et à préparer des embellissements devenus bien nécessaires, c'est assurément Nicolas V qui est le véritable représentant et la personnification la plus complète de l'esprit de la Renaissance sur le trône pontifical.

NICOLAS V

1447-1455

Il faut se reporter aux documents renfermés pendant des siècles dans les archives du Vatican et publiés pour la première fois par M. E. Müntz, dans son savant ouvrage *Les Arts à la cour des Papes*, pour comprendre l'élan extraordinaire que Nicolas V sut imprimer à toutes les productions artistiques, mais principalement à l'architecture. Il ne voulait rien moins que changer la face de Rome et refaire sur un plan nouveau cette ville abandonnée depuis si longtemps aux plus fâcheux désordres[1]. Il mit Rome sans dessus dessous, dit Vasari : *messa tutta Roma sotto supra*. Ce qu'il a fait pendant les huit années de son pontificat est incroyable, et, ce qui l'est plus encore, c'est qu'au train dont il avait mené les choses, il aurait pu les terminer si son règne avait duré quatre ou cinq ans de plus. Nous n'entendons pas parler ici de la reconstruction de Saint-Pierre, ni de la construction du palais du Vatican et de l'enceinte des murailles du Borgo, mais nous pouvons rappeler la restauration des ponts et des ports, l'adduction des eaux *Aqua Vergine*, la construction du palais des Conservateurs au Capitole, la réfection des aménagements intérieurs au châ-

1. Eugène Müntz. *Les Arts à la cour des Papes*. Première partie. Martin V, t. I[er], p. 71.

teau Saint-Ange, la restauration des églises de Saint-Étienne le Rond, de Saint-Théodore et des murs de la ville; la construction du palais de Sainte-Marie-Majeure, de la fontaine de Trevi et de beaucoup d'églises, de ponts, de forteresses dans les petites villes des environs de Rome, principalement dans la marche d'Ancône, où Nicolas s'était réfugié pendant la peste qui avait suivi le jubilé de 1450. Ce pape ouvre l'ère nouvelle qui devait aboutir aux temps de Jules II et de Léon X; avec lui pénètre dans l'Église cet esprit de science et de philosophie moderne, d'art et de luxe qui va imprimer au siècle son véritable caractère.

Nicolas V avait non seulement le goût des arts et de la magnificence, il avait encore, chose rare à cette époque, l'amour de l'antiquité. Non content d'avoir recueilli les savants et les lettrés qui fuyaient la Grèce et Byzance, de faire vivre de ses libéralités un nombre considérable d'humanistes, Gianozzo Manetti, Filelfe, le Pogge, Platina, Piccolomini, Lorenzo Valla, qui traduisaient les manuscrits grecs, il avait attiré auprès de lui de nombreux architectes, presque tous Florentins, Bernardo Rosellino, Ridolfo Fioravente, L.-B. Alberti; parmi les peintres, il faut noter Piero della Francesca et surtout Fra Angelico, auquel il voulait confier, si l'on en croit Vasari, l'archevêché de Florence, et qui peignit au Vatican la chapelle du Saint-Sacrement, détruite par Paul III, et une autre chapelle dont on admire encore les magnifiques fresques.

Pour éviter que les matériaux nécessaires aux constructions nouvelles ne fussent pris au détriment des monuments antiques encore existants, il promulgua la bulle célèbre, datée du 28 avril 1462, par laquelle il recommandait la bonne conservation et le respect des ruines dont Rome était alors couverte; recommandation peu observée par ses successeurs.

CALIXTE III

1455-1458

Celui auquel Nicolas V léguait l'achèvement de si grands et de si nombreux travaux fut Alphonse Borgia, Calixte III, le promoteur de la croisade contre les Turcs à laquelle il destinait toutes ses ressources, mais aussi l'ennemi juré des dépenses somptuaires. Les chantiers si actifs la veille devinrent subitement silencieux, et les artistes furent impitoyablement dispersés.

PIE II

1458-1464

Pie II reprit l'œuvre de Nicolas V. Originaire de la Toscane, propagateur fécond des idées de la Renaissance, humaniste lui-même, le cardinal Piccolomini devenu pape sut évincer les gens de lettres, les poètes ou les philosophes en général plus cupides que savants, et

appela auprès de lui les artistes les plus renommés de son pays. D'après ses ordres, Giacomo da Pietra Santa édifia la Loge de la Bénédiction; mais Bernardo Rosellino fut son architecte préféré, et c'est avec lui qu'il conquit son principal titre de gloire artistique en transformant le bourg de Corsignano, où il était né, en une ville unique en son genre, tout entière occupée, à bien peu de chose près, par une superbe cathédrale flanquée de trois magnifiques palais; œuvre architecturale de premier ordre à laquelle le pape donna, en souvenir de son nom, le nom de Pienza. Pie II mourait en même temps que Cosme de Médicis, au mois d'août 1464.

PAUL II

1464-1471

Paul II, le Vénitien Pierre Barbo, neveu d'Eugène IV et cardinal de Saint-Marc, à qui l'on peut reprocher d'avoir persécuté Pomponius Leto, Platina et les autres membres de l'Académie du Quirinal, peut-être trop libéraux pour un gouvernement despotique, n'était cependant pas un ennemi des belles-lettres. Sa passion dominante était la magnificence. Il avait une prédilection bien marquée pour les collections d'objets de haute curiosité et de gemmes, il dépensa des sommes considérables pour orner sa mitre aux trois couronnes

de diamants, de perles et d'émeraudes. Ce superbe pontife, car Paul II était grand et très bel homme, veilla avec une grande sollicitude à la conservation des monuments antiques; il reprit les travaux de la tribune de Saint-Pierre délaissés par son prédécesseur, et attacha son nom à la fondation de l'immense palais de Saint-Marc qu'il avait commencé en 1447, sous le pontificat de Nicolas V. C'est à cette grandiose construction que travaillèrent, d'après les registres des comptes du Vatican, les Florentins Giacomo da Pietra Santa, *præsidens fabricæ*, Giovanni di Pietro et son frère Marco, Giuliano da Majano et Giuliano da San Gallo. On a pu reprocher à Paul II d'avoir enlevé au Colisée les blocs de marbre et de travertin nécessaires à l'édification de son palais; c'est un reproche cependant de peu de valeur, quand on songe que l'amphithéâtre flavien était alors considéré comme une carrière publique où il était permis à tout le monde de puiser. Un objet de prix, un livre rare était-il à vendre, Paul II ne reculait devant aucune dépense pour se l'approprier, engageait souvent alors une lutte acharnée avec les Médicis, sans se douter que cette collection, rassemblée à si grands frais dans les magnifiques salles de son palais, irait, après sa mort, embellir celui que Cosme avait fait édifier à Florence.

SIXTE IV

1471-1484

Sixte IV, l'ancien général de l'ordre des Franciscains, le professeur des Universités de Bologne, de Florence et de Pérouse, le Frère Francesco della Rovere, se posa, dès son exaltation, en protecteur éminent des littérateurs et des artistes. En même temps qu'il faisait procéder à Rome à de grands travaux de voirie et d'édilité, il faisait construire, par Giovanni de Dolci, la chapelle Sixtine et créait la bibliothèque du Vatican, le Musée des antiques du Capitole et le grand hôpital du Saint-Esprit. Violent jusqu'aux dernières limites de l'absolutisme, il veut être obéi sur l'heure ; pour arriver sûrement à l'accomplissement de ses désirs, il brise toute résistance, soit par le meurtre d'un Colonna, soit par la ruine du palais des della Valle, soit en lançant les Pazzi à l'assassinat des Médicis, et tout cela, dans le but de donner des principautés aux membres de sa famille.

Son règne, où il se fit de grandes et belles choses, fut un désastre pour les ruines romaines dont il enlevait les matériaux à pleines mains ; ceux du pont Saint-Sixte furent tirés du Colisée ; le temple d'Hercule sur le Forum Boarium et l'arc de triomphe voisin du palais de Sciarra Colonna furent rasés ; on ne sait combien

d'autres chefs-d'œuvre coûtèrent peut-être la construction des bastions de la Porte du Peuple[1] !

Ses architectes, tous en général assez médiocres, élevèrent, restaurèrent ou embellirent de nombreuses basiliques et transformèrent Rome en ouvrant de larges artères à travers ses dédales de rues et de maisons obscures. Les sculpteurs qu'il employa furent peu nombreux, mais parmi eux on compte Verrocchio et Pollaiuolo qui exécuta en 1493 le beau tombeau de bronze dans lequel Sixte fut enseveli[2]; l'école ombrienne tout entière, avec Pérugin à sa tête, se mit à sa disposition.

Sixte IV fut un véritable Mécène, difficile à satisfaire, mais sachant faire produire. Ses neveux l'aidèrent dans cette tâche : c'est à Clemente Domenico della Rovere que l'on doit le grand palais du Borgo-Vecchio construit par Meo del Caprina; Pierre Riario, mort à vingt-six ans, avait commencé le palais des Saints-Apôtres achevé par Julien della Rovere, cardinal de Saint Pierre aux Liens, et Girolamo Riario, comte d'Imola, éleva un palais sur le Janicule. Ce fut un temps d'activité fébrile, les artistes suffisaient à grand'peine à cet immense labeur.

1. Eug. Müntz. *Rome et la cour des Papes.*

2. Primitivement déposé dans le chœur de l'ancienne basilique, le tombeau de Sixte IV est placé aujourd'hui dans la chapelle du Saint-Sacrement à Saint-Pierre.

INNOCENT VIII

1484-1492

A peine installé, Innocent VIII voulut mettre à profit la présence à Rome de tant d'architectes, de peintres et de sculpteurs. Il fait immédiatement commencer la construction d'un vaste palais pontifical sur des fondations établies par Paul II, édifice considérable qui ne comprenait pas moins de cinq étages de fenêtres[1]; démoli en 1610 pour faire place à la nouvelle façade. On lui doit également la villa du Belvédère dans les jardins du Vatican; Antonio Pollaiuolo en donna les dessins, Jacopo da Pietra Santa en dirigea les travaux. Sous ce règne, les Florentins, établis à Rome en grand nombre, et désirant se créer un lieu spécial de réunion, eurent la pensée de faire construire une église dédiée à Saint-Jean leur patron; ce projet ne reçut alors qu'un commencement d'exécution et fut repris plus tard. Bramante, nouvellement arrivé à Rome, jetait les fondations de l'immense édifice désigné par la suite sous le nom de palais de la Chancellerie.

Innocent consacra des sommes considérables à la restauration du Capitole, du château Saint-Ange, à la création de nombreuses chapelles dans les églises nouvellement restaurées, fit élever la fontaine Trevi, et,

1. Ciampini. *De sacris Ædificiis*, pl. IX.

pendant ce temps, les travaux de la tribune de Saint-Pierre occupaient toujours un grand nombre d'ouvriers. Si l'on ajoute à cette courte nomenclature, qu'Innocent était grand amateur d'orfèvreries, de tapisseries et de belles étoffes, on comprendra aisément qu'une foule d'artistes, tant Florentins que Milanais, soient venus se fixer à Rome à cette époque. L'un de ceux qu'il avait le plus affectionné fut chargé de lui rendre les derniers hommages : Pollaiuolo est l'auteur de ce superbe tombeau de bronze que l'on voit appliqué contre un des piliers de la basilique de Saint-Pierre, près de la chapelle du chœur.

ALEXANDRE VI

1492-1503

Lorsque Alexandre VI monta sur le trône pontifical, il n'eut qu'à compléter l'œuvre de son prédécesseur et à ne pas entraver le magnifique essor qu'avaient pris les beaux-arts. Sans être comme Innocent VIII partisan enthousiaste des grandes entreprises, il fut entraîné par les circonstances, et, malgré les guerres sans cesse renouvelées, malgré une ambition politique sans frein qui le lançait dans les plus dangereuses aventures, malgré les invasions et les révolutions dont il fut le témoin et quelquefois l'auteur, c'est à lui que l'on doit l'achèvement de la Loge de la Bénédiction, la première construction du corridor qui communiquait du palais

des Papes avec le château Saint-Ange pour en faire un lieu de refuge assuré en cas de danger pressant, la mise en place du grand soffite de Sainte-Marie Majeure, et la réfection de l'abside de Saint-Jean de Latran. Son règne est illustré par l'apparition de deux artistes appelés à marcher en tète de leur époque et à créer des écoles : en architecture, Bramante déjà vieux; en sculpture, Michel Ange presque adolescent.

Alexandre s'attacha surtout à mettre en état de défense les anciennes forteresses et à en construire de nouvelles. D'après ses ordres, les États de l'Église se hérissent d'innombrables citadelles; en même temps, le cardinal Julien della Rovere, ennemi irréconciliable du Pape depuis leur rivalité à la succession d'Innocent VIII, faisait de sa résidence d'Ostie une place d'armes importante.

PIE III

1503

Pie III, pontife, dont le règne éphémère ne dura qu'un mois, n'eut aucune influence sur ce qui se passait à Rome.

JULES II

1503-1513

Jules II, son successeur, ouvre une ère toute nouvelle. Son turbulent génie sait donner à ce qui l'envi-

ronne ou l'intéresse une impulsion extraordinaire ; avec une énergie indomptable pour mettre à exécution des projets grandioses, Jules enfanta des merveilles. Confier à Bramante l'édification de Saint-Pierre, faire entreprendre à Michel-Ange l'œuvre colossale de son tombeau en même temps que la décoration de la chapelle Sixtine, faire peindre par Raphaël la Chambre de la Signature et la Chambre d'Héliodore, réunir dans son musée l'Apollon, le Laocoon et la Cléopâtre, tels sont les titres les plus importants de Jules II à la gloire artistique.

Il est à peine croyable que les dix années de ce pontificat aient suffi à concevoir et à exécuter une telle masse de travaux : églises, palais, statues, fresques, apparaissent chaque jour, et, malgré cela, le pape commande ses armées, prend des villes d'assaut, dirige la politique générale de l'Italie dont il veut à toute force chasser les Français. Figure absolument héroïque, il incarne la Renaissance arrivé à son apogée et se montre digne de diriger ce brillant escadron que forment autour de son trône les plus célèbres littérateurs et les plus valeureux artistes. Toujours passionné, jamais satisfait, il leur impose un labeur immense qu'ils savent accomplir, bien que dépassant souvent leurs forces.

LÉON X

1513-1521

L'homme qui, dès son enfance, avait été préparé aux plus hautes dignités de l'Église, qui avait laissé passer les grands événements du pontificat de Jules II modestement retiré dans son palais ou voyageant à l'étranger, qui jamais n'avait donné lieu à aucune jalousie de la part des membres du Sacré-Collège, cet homme devait recueillir, à la mort du pape, le fruit de sa prudence, et bénéficier d'avoir eu pour père Laurent le Magnifique dont la gloire était encore présente au souvenir de tous.

Comme souverain pontife, Léon X recevait de son prédécesseur un héritage bien embarrassé. Sans parler de cette terrible situation qui plaçait le Saint-Siège tantôt dans la dépendance du roi de France, tantôt dans celle de l'Empereur, Jules II laissait le trésor absolument épuisé et d'immenses travaux inachevés. Médicis accepta un tel état de choses, et, en vrai fils du Magnifique, inaugura son règne par un déploiement de luxe inouï ; sa cour fut la plus somptueuse de toute l'Italie ; les écrivains et les artistes y affluèrent en foule; l'Université pouvait compter cent professeurs, et le nombre des versificateurs célèbres était aussi considérable. Les cardinaux rivalisèrent entre eux de

magnificence : Jules de Médicis, son cousin, construisait la Villa Madama, et son banquier Chigi édifiait la Farnésine. Afin de les surpasser tous, Léon X s'était réservé Raphaël.

Pour parer à toutes ses prodigalités, le pape n'avait-il pas les trésors de la chrétienté tout entière, et, s'il parvenait à les épuiser, la vente des indulgences n'était-elle pas une source intarissable de richesse? Léon X, qui, en prudent politique, sut tenir l'équilibre entre le roi et l'empereur était, dans toutes les questions ayant trait aux arts ou à la littérature, un véritable raffiné. Ce gros homme, myope, presque borgne, versé dans les lettres grecques et latines, musicien consommé, savait distinguer et apprécier tous les talents. S'il était nécessaire de rappeler des noms, on pourrait choisir parmi les plus célèbres: Bembo, Sadolet, Bibiena, l'Arioste, Machiavel, Castiglione ; il reçut Léonard de Vinci au Vatican, fit décorer les Stances et les Loges par Raphaël qu'il employa comme architecte, ainsi que Bramante, Giuliano et Antonio da San Gallo, Fra Giocondo, Peruzzi et Jacopo Sansovino ; mais il est à remarquer que, parmi tant d'hommes illustres, on ne rencontre pas un Romain. Léon X mourut à quarante-quatre ans, succombant sous le poids des maladies héréditaires.

ADRIEN VI

1521-1523

Pas plus que le pontificat éphémère de Pie III, celui d'Adrien VI n'eut d'influence sur le grand mouvement artistique et littéraire de cette époque. Adrien était peut-être un bon prêtre, mais n'était pas un prince magnifique. Ancien précepteur de Charles-Quint, le pape Adrien était un homme très simple, très modeste, fuyant le bruit de la cour brillante réunie par ses prédécesseurs ; laissant se poursuivre des travaux commencés, tels que la reconstruction de Saint-Pierre, mais ne prenant aucun intérêt à toutes ces œuvres d'art étalées sous ses yeux. La fin de son règne fut accueillie avec d'autant plus de satisfaction par la bande considérable de lettrés et d'artistes vivant à Rome, que son successeur fut un Médicis, et que ce nom équivalait à leurs yeux aux mots de faste, de démonstrations extérieures, de haute direction, et surtout de prodigalité financière.

CLÉMENT VII

1523-1534

Clément VII, le nouveau pape, était ce fils naturel de Julien de Médicis que Laurent prit à sa charge,

après l'assassinat de son frère, et fit élever avec ses enfants. Instruit par les mêmes maîtres, il avait puisé dans cette éducation les mêmes goûts et les mêmes idées que Léon X. Jules, légitimé et devenu cardinal, ne démentit pas cette noble origine. Vivant à Rome dans la société des lettrés et des artistes, il se fit construire, pour les réunir, cette célèbre villa Madama, ruine bien mélancolique aujourd'hui, mais qui, dans les projets du cardinal, devait être une des merveilles de Rome; plus tard, soucieux de la gloire de sa famille, il commande à Michel-Ange la magnifique chapelle de marbre qui doit être annexée à la basilique de Saint-Laurent à Florence; créations magnifiques qui, malgré toutes ses faiblesses de caractère, malgré tous les désastres survenus pendant son règne, suffisent pour classer Clément VII parmi les mécènes de la Renaissance.

La prise et le pillage de Rome par les lansquenets du connétable de Bourbon devaient à tout jamais disperser la nombreuse colonie d'artistes réunie autour du Saint-Siège. Au reste, Clément VII, enfermé pendant deux mois dans le château Saint-Ange, réduit à un tel état de détresse qu'il était obligé de vendre ses joyaux, ne pouvait plus payer les poètes ni les professeurs à gages; aussi, les différentes écoles artistiques créées à Rome, abandonnées à elles-mêmes après la disparition de leurs chefs, vivaient-elles dans un état d'antagonisme qui engendra bientôt la stérilité.

Nous ne poursuivrons pas plus loin cette esquisse historique. Pendant toute la période que nous venons de parcourir, le nom de Médicis brille toujours d'un éclat surprenant. Soit à Florence, soit à Rome, il ne cesse de se montrer à la tête du progrès des sciences et des arts, et, pendant près d'un siècle, c'est lui qui dirige le grand mouvement de la Renaissance.

A travers cet irrésistible courant, entraînant à sa suite tant d'hommes de génie, de savoir ou de talent, apparaît une famille d'architectes, obscurs artisans tout d'abord, artistes émérites par la suite. Elle s'élève en même temps que grandit la fortune des Médicis, atteint son plus haut degré de gloire à l'époque où Léon X et Clément VII occupent la chaise pontificale, et, chose remarquable, s'éteint dans le silence et la médiocrité au moment précis où la branche aînée des Médicis tombait elle-même épuisée.

Ces artistes, toujours et partout fidèlement attachés à leurs protecteurs, modestes acolytes de ces grands Mécènes qui ont étonné le monde, mais possédant une haute valeur due à leurs propres mérites, portent un nom qu'ils ont su rendre illustre : ils s'appelaient Giamberti ; leurs concitoyens les ont surnommés San Gallo [1].

1. L'influence du règne du pape Paul III Farnèse sur les événements artistiques de son époque sera étudiée lorsque nous nous occuperons de l'œuvre d'Antonio da San Gallo le Jeune et de la vie des derniers Médicis.

Avant d'entreprendre l'histoire artistique des San Gallo, nous devons indiquer les auteurs auxquels nous nous sommes adressés le plus souvent et les sources auxquelles nous avons puisé.

La famille des San Gallo a eu deux biographes : le plus ancien, le plus complet, malgré bien des lacunes et des inexactitudes, est Giorgio Vasari. Ses *Vies des Peintres*, écrites vers 1550, auraient dû être d'autant plus exactes, au moins en ce qui regarde les San Gallo, qu'il était à cette époque lié d'amitié avec l'un deux, le sculpteur Francesco, et qu'il aurait pu recueillir de sa bouche des renseignements certains. Les erreurs relatives à la biographie de Giuliano et d'Antonio le vieux sont particulièrement nombreuses, les omissions fréquentes; de plus, les interpositions de dates rendent le texte difficile à mettre d'accord avec la succession normale et régulière des faits historiques auxquels nos artistes ont été mêlés. La dernière édition donnée à Florence par l'éditeur G.-C. Sansoni, 1878-1885, avec les notes et les commentaires de Gaetano

Milanesi, peut rétablir en partie la vérité. L'autre biographe de la famille est Camillo Ravioli. Dans ses *Notizie sui lavori di Architectura militare sugli scritti o designi editi ed inediti dei nove da San Gallo*, et sous un titre aussi pompeux, Ravioli ne donne aucun détail nouveau et se contente d'une classification chronologique, indiquant de préférence les travaux de fortifications auxquels les San Gallo ont été attachés comme ingénieurs militaires.

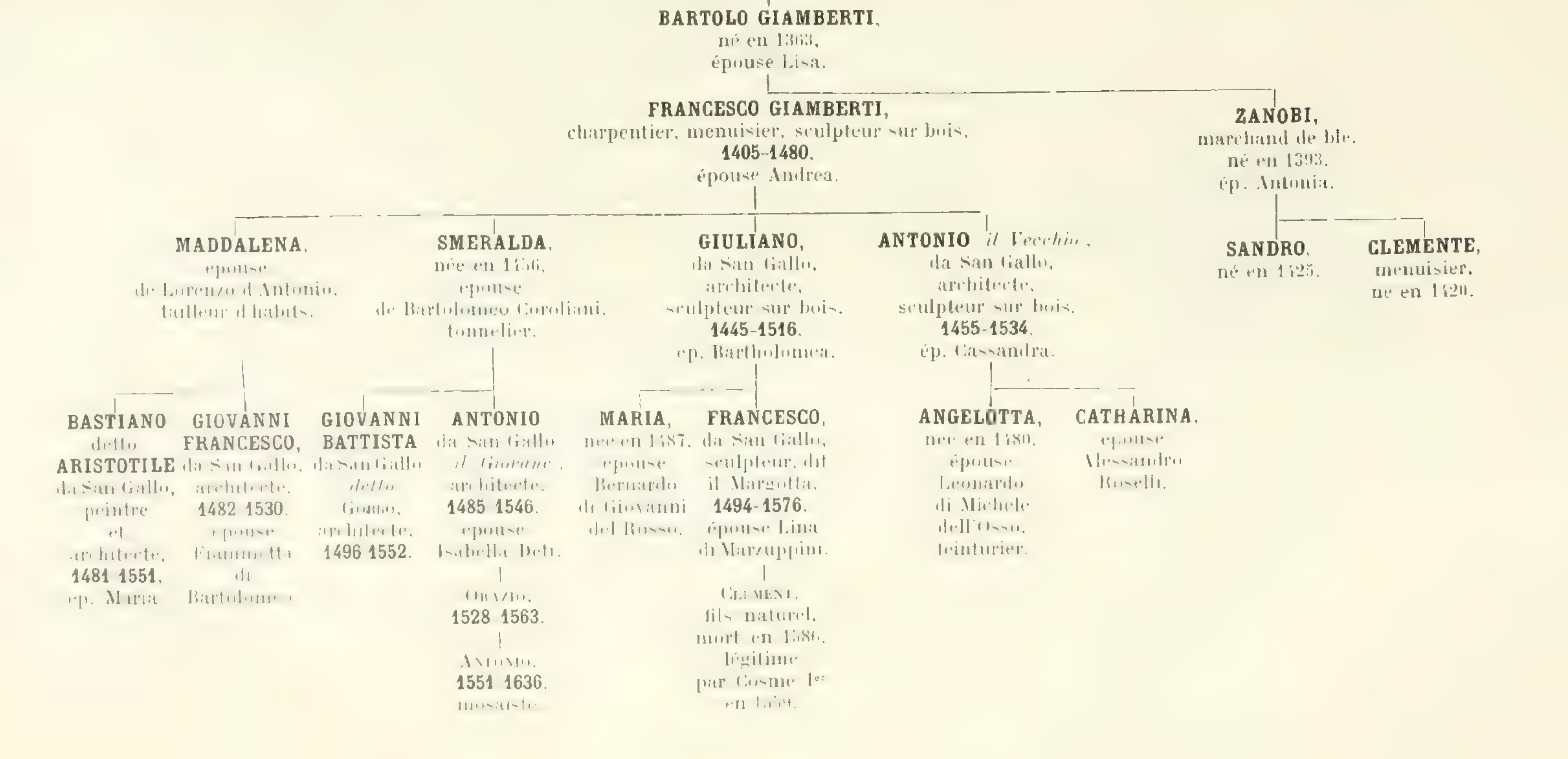
Il faut donc, pour établir un bilan aussi exact que possible de l'œuvre de chacun des membres de cette famille, fouiller l'histoire artistique de ces époques et recueillir un à un les faits intéressants en vérifiant leur exactitude. Ce travail, qui eût été considérable, nous a été extrêmement facilité par les recherches de M. E. Müntz. Dans son *Histoire générale des arts à l'époque de la Renaissance*, dans *les Précurseurs de la Renaissance*, le nom de San Gallo revient bien souvent, accompagnant la description d'un monument ou d'une statue, toujours mêlé à quelque fait artistique caractérisant une personnalité. Nous avons abondamment puisé dans ces livres si pleins de renseignements exacts, et nous avons fait des emprunts non moins utiles à cet autre livre *les Arts à la Cour des Papes*, où le même auteur nous montre, d'après des documents conservés aux Archives du Vatican, chaque artiste, pendant les pontificats des XVe et XVIe siècles, recevant le salaire afférent à un travail déterminé. En recueillant nous-

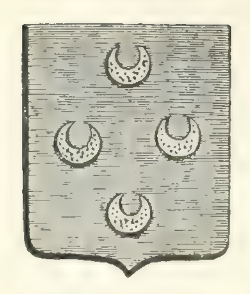
même à Florence et à Rome, dans les archives des paroisses et des particuliers, dans les bibliothèques ainsi que dans les riches collections des dessins de maîtres conservées principalement à la Galerie des Offices, tous les documents qu'il nous a été permis de découvrir, l'erreur n'est plus possible, et nous pouvons donner notre travail comme exact dans sa partie historique, aussi bien que dans sa partie biographique.

Cependant, tout intéressant que soit ce côté de la question, il faut surtout, lorsqu'il s'agit d'artistes de la valeur des San Gallo, s'attacher plus spécialement au mérite artistique des œuvres qu'à une classification rigoureusement chronologique des faits.

Les San Gallo ont concouru pour une large part, sinon à l'origine, au moins au développement du grand mouvement classique de la Renaissance; aussi, pour se faire une juste idée de l'importance de cette transformation, pour savoir dans quelles circonstances et par quelle voie elle aboutit à son suprême essor, nous a-t-il paru absolument nécessaire d'attribuer à chacun des membres de cette grande famille le rôle qu'il lui fut donné de jouer sur cette vaste scène, de rechercher dans quel milieu ils ont évolué, et d'étudier avec soin leurs ouvrages pour en apprécier la valeur propre et déterminer la somme d'influence qu'ils ont pu exercer. Tel est le but que nous nous sommes efforcés d'atteindre.

TABLEAU GÉNÉALOGIQUE DE LA FAMILLE GIAMBERTI





Armoiries des San Gallo.

LES SAN GALLO

1445. *Giuliano* da San Gallo, fils de Francesco Giamberti, architecte, sculpteur, ingénieur. Mort en 1516.

1455. *Antonio* da San Gallo (*il Vecchio*), fils de Francesco Giamberti, architecte, ingénieur. Mort en 1534.

1481. *Bastiano* dit *Aristotile* da San Gallo, fils de Maddalena Giamberti, peintre et architecte. Mort en 1551.

1482. *Giovanni Francesco* da San Gallo, fils de Maddalena Giamberti, architecte. Mort en 1530.

1485. *Antonio* da San Gallo (*il Giovane*), fils de Sméralda Giamberti, épouse de Bartolomeo Coroliani, architecte. Mort en 1546.

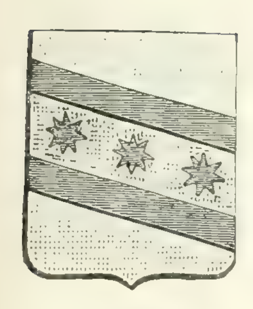
1494. *Francesco* da San Gallo (dit *il Margotta*), fils de Giuliano da San Gallo, sculpteur et médailleur. Mort en 1576.

1496. *Giovanni Battista* da San Gallo (*il Gobbo*), fils de Sméralda Giamberti, épouse de Bartolomeo Coroliani, architecte. Mort en 1552.

LES SAN GALLO

FRANCESCO DI BARTOLO GIAMBERTI

1405-1480



Armoiries de la famille Giamberti.

En parcourant l'histoire artistique de l'Italie, on constate qu'à différentes époques certaines familles, telles que celle des Cosmati au XIIIe siècle, celle des Gaddi au XIVe, pratiquaient le culte des beaux-arts comme un héritage que les fils ou les neveux se faisaient une gloire de recueillir et de transmettre à leur tour à leurs descendants; hérédité du reste parfaitement en rapport avec la constitution des corporations telle qu'elle était instituée au moyen âge, à Rome et à Florence. Il ne faut donc pas s'étonner de rencontrer, à l'époque de la Renaissance, cette pratique familiale adoptée plus fréquemment parmi les nombreux artistes qui surgissent de tous côtés. Certes, elle a fait naître de merveilleux et bien divers talents, mais jamais elle n'a donné des résultats aussi extraor-

dinaires qu'en groupant autour du même idéal une véritable pléiade d'hommes, tous issus de la même souche, et ayant occupé pendant près d'un siècle et demi, à côté des sommités en tous genres, une place importante dans le grand mouvement qui entraînait alors l'esprit humain vers les créations, depuis longtemps disparues, du génie de la Grèce et de Rome.

Le nom patronymique de cette illustre famille était Giamberti. Originaire de Florence, où depuis longtemps ses membres étaient inscrits sur les listes des corporations, elle en comptait quelques-uns parmi les banquiers ou les marchands, riches ou probablement dans l'aisance, et d'autres parmi les simples artisans exerçant les modestes professions de menuisier, charpentier, tailleur de pierre, potier ou maçon.

L'historien Del Migliori, qui écrivait à la fin du XVII[e] siècle, rapporte que de son temps on voyait encore sur la place du Marché-Vieux l'écusson en pierre de la famille Giamberti placé là pour rappeler que les anciennes colonnades, détruites et reconstruites par Tasso en 1547, avaient appartenu primitivement à quelque membre de cette famille : *Ancor oggi si vede in Mercato Vecchio l'arme in pietra de essi Giamberti restata per memoria di quei colonnati antichi loro disfatti.*

En consultant le tableau généalogique dressé par le savant annotateur de Vasari, Gaetano Milanesi, on trouve qu'un certain Stefano Giamberti, né à Florence en 1303, *lavatore in terra*, mouleur de terre ou potier,

avait eu, entre autres enfants, un fils Bartolo, né en 1363, et marié à une Lisa dont le nom de famille n'a pas été retrouvé; de cette union naquit en 1405 un fils auquel on donna le nom de Francesco.

*

Francesco Giamberti, était *legnaiuolo*, c'est-à-dire exerçait un métier assez complexe, où tout ce qui peut être fait en travaillant le bois prend place tour à tour, charpente, menuiserie, fabrication des meubles, sculpture, mosaïque d'incrustations en bois de différentes couleurs, la *tarsia*, comme on l'appelait dans le nord de l'Italie où ce genre de travail était fort en faveur. Francesco faisait tout cela et arrivait à l'époque de sa vingtième année prêter son concours à cette magnifique efflorescence de l'art de bâtir dont Florence bénéficiait grâce à l'influence intelligente de ses magistrats, aux énormes fortunes acquises dans le commerce ou dans la banque par beaucoup de ses citoyens, et surtout, grâce au concours d'artistes tels que les Brunelleschi, les Alberti, les Michelozzi, et tant d'autres, de mérite moindre peut-être.

Cosme de Médicis placé à la tête des affaires de son pays dirigeait ce grand mouvement. Simple de goût et d'habitudes, d'un abord facile aux humbles, il savait apprécier le mérite, même dans les conditions les plus modestes. Dans quelle circonstance précise

Giamberti se trouva-t-il, pour la première fois, en présence de Cosme? Nous l'ignorons. Mais il n'est pas difficile de se figurer le gonfalonier de la République parcourant les différents chantiers de construction alors en activité, remarquant un homme actif, intelligent, prêt à toutes les besognes et menant à bien la partie du travail dont il était chargé. Imaginez-vous cette scène de bienveillant accueil plusieurs fois renouvelée, et voici une connaissance faite; de là à un intérêt, à une protection même, il n'y a pas loin, surtout si l'artisan est travailleur, habile, studieux, et fait de véritables efforts pour acquérir des connaissances pouvant l'élever au niveau des artistes qu'il a l'occasion de rencontrer. Aussi, Vasari, qui n'avait connu Francesco Giamberti que par les derniers échos de sa réputation, sans avoir pu apprécier le point auquel il était arrivé à la fin de sa carrière, dit de lui qu'il était « assez bon architecte, fort employé par Cosme de Médicis[1] ».

De quels travaux avait-il pu être chargé? La réponse est bien difficile à faire, et il est malaisé de déterminer avec exactitude l'œuvre, après tout fort secondaire, d'un artisan de mérite, il est vrai, mais noyée au milieu des grandes entreprises dont Florence bénéficiait à cette époque; aucun document ne vient donner d'indications précises à ce sujet. Cependant,

1. Vasari. *Vie de Giuliano et d'Antonio da San Gallo.*

deux circonstances peuvent nous permettre d'apprécier approximativement la valeur de cette œuvre : l'amitié de Francione et la haute protection de Cosme.

Bien que Francesco de Giovanni, surnommé *il Francione* (le gros ou le grand François), soit loin de briller au premier rang parmi les architectes florentins du xve siècle, il faut lui reconnaître le mérite d'être parti d'une condition fort modeste et de s'être élevé peu à peu à une situation supérieure.

Comme Francesco Giamberti son ami, il était *legnaiuolo*, mais, par son aptitude et ses efforts, il devient *maestro di legname* (maître en tous les arts du bois), et c'est en cette qualité qu'il travaille à la cathédrale de Pise pour exécuter, avec Giuliano da Majano, les magnifiques stalles du chœur en bois sculpté et incrusté. Après la mort de Majano, arrivée en 1450, il met en place, en 1462, un superbe *sopracelo*, plafond en menuiserie avec rosaces et caissons sculptés et entaillés. Un peu plus tard, on le charge de tous les travaux de menuiserie nécessaires à l'installation du chœur de l'église de l'Annunziata à Florence[1].

De menuisier-sculpteur, Francione se fit entrepreneur de maçonnerie, et, en cette qualité, travailla aux fortifications de Sarzane, de Pietra-Santa et de Sarzanello. Mais s'il ne parvient pas à être grand architecte, il reste toujours le savant charpentier,

1. VASARI. Édit. Sansoni *Vie de Giuliano da Majano*. t. II, p. 469.

l'habile marqueteur, le délicat ornemaniste, auquel on aura recours pour la décoration de la grande salle du palais de la Seigneurie. Capable d'exécuter de belles choses par lui-même, il peut également diriger l'éducation de jeunes élèves et en faire des artistes, tels que Baccio d'Agnolo et Giuliano da San Gallo[1].

Du reste, pour bien se rendre compte de l'importance prise alors à Florence par cet art du *legnaiuolo*, il faut rappeler que l'artisan, confectionnant dans sa petite boutique des fauteuils et des meubles, pouvait diriger en même temps des travaux considérables et se faire parmi les architectes une véritable réputation. On peut citer, au nombre de ceux qui, au commencement de leur carrière, débutèrent par le modeste métier de charpentier-sculpteur, les noms illustres de Baccio Pontelli, de Giovanni de Dolci, du Cronaca, de Girolamo della Cecca, de Giuliano da Majano, ainsi que celui de son neveu Benedetto, le sculpteur des superbes armoires de la sacristie de Santa Maria del Fiore.

C'est là tout ce que l'on sait à peu près sur l'importance des travaux du Francione, mais ces renseignements, bien que fort incomplets, permettent de se faire une idée de l'existence artistique de Francesco Giamberti, son compagnon et son ami. Travaux confectionnés dans le petit atelier, dans la boutique, tels que

1. Vasari. Édit. Sansoni. *Vie de Baccio d'Agnolo*, t. V, p. 349.

meubles, boiseries sculptées et incrustées, armoires de sacristie, lambris et plafonds, le tout exécuté le plus souvent d'après les propres dessins de l'artiste, telle a dû être l'œuvre de Giamberti. La construction du magnifique palais de la via Larga fut, peut-être, une excellente occasion pour le *legnaiuolo* de déployer ses talents aux yeux de Cosme de Médicis et de s'en faire un protecteur.

Francesco Giamberti avait confié au Francione l'éducation de son fils aîné Giuliano; celui-ci sortit d'entre les mains du maître, non seulement bon menuisier, intartiateur adroit mais fort habile dessinateur.

Des investigateurs émérites, tels que MM. Milanesi et Müntz, n'ont rien pu découvrir de précis sur les travaux entrepris par Francesco Giamberti; nous-même, après des recherches actives mais infructueuses dans les bibliothèques florentines et aux archives d'État, n'avons pas été plus heureux; il faut donc s'en tenir à la tradition rapportée par Vasari. Mais Francesco Giamberti s'est assuré un titre de gloire impérissable en transmettant son nom à une nombreuse descendance d'artistes éminents; sa femme Andrea lui donna quatre enfants : un premier fils, Giuliano, né en 1445; une fille Maddalena, née peu de temps après; un second fils, Antonio, né en 1455, et une fille Smeralda, née l'année suivante, 1456. A la mort de Cosme de Médicis, Giuliano n'avait donc que dix-neuf ans,

vingt ans tout au plus, et son frère Antonio était à peine âgé de dix ans.

La fortune de cette famille tint à une circonstance heureuse, car dès cette époque il s'était établi une touchante solidarité entre les Médicis et les Giamberti. Pierre de Médicis avait pris soin de faire élever les fils de Francesco avec ses propres enfants, à peu près du même âge, créant ainsi, entre tous ces jeunes gens de conditions si différentes cependant, une intimité dont l'heureuse influence ne tarda pas à se faire sentir et se perpétua entre les membres de deux familles pendant plus d'un siècle.

GIULIANO DE FRANCESCO GIAMBERTI

DIT

GIULIANO DA SAN GALLO

ARCHITECTE

1445-1516

Après la mort de Cosme de Médicis, Giuliano, le fils aîné de Francesco Giamberti, avait vingt ans; le moment était arrivé pour lui de compléter son éducation artistique. Élevé dans l'amour de l'antiquité et l'admiration des monuments de Rome, Giuliano ne pouvait manquer d'inaugurer sa carrière d'artiste par le pèlerinage traditionnel sur les bords du Tibre. Fidèle aux exemples de ses devanciers, il devait aller rechercher par lui-même les principes de la grande architecture et se les approprier en mesurant et en dessinant ces ruines romaines qui faisaient, depuis un demi-siècle, l'admiration générale.

L'avènement de Paul II au trône pontifical eut-elle une influence sur cette détermination? Il y a lieu de

le supposer, car, dès ce moment, les travaux commencés par le pape, en 1447, alors qu'il n'était encore que le cardinal Barbo, prirent une activité toute nouvelle. La construction du grand palais de Venise, confiée dès l'origine à l'architecte florentin Giuliano da Majano, fut poussée avec une ardeur extraordinaire; le 16 juin 1464, un contrat est passé avec une sorte d'entrepreneur général, nommé Nuccio Rasi, ainsi qu'avec divers professionnels, et c'est à titre d'entrepreneur de maçonnerie, *muratore*, chargé d'une certaine portion du travail, que nous voyons débuter le futur architecte Giuliano da San Gallo, sous le nom plus modeste de *Magister Giulianus Francisci de Florentiæ*. Tantôt travaillant à la tâche pour élever des murailles, tantôt payé à la journée en qualité de *scarpellino*, tailleur de pierre, il découpe les blocs de travertin et façonne des encadrements de fenêtres, des cheminées, des corniches, etc.[1]. Il existe dans les archives d'État du Vatican la trace de nombreux payements rémunérant son propre travail ou celui qu'il avait exécuté comme chef d'une escouade d'ouvriers placée sous ses ordres.

Il est très probable que le jeune Giamberti n'avait pas été livré à lui-même et abandonné sans guide pour entreprendre ce voyage de Rome, si peu sûr à cette époque. En effet, des indications de payements faits par l'intendance papale à un Magister Francisco de Joannis

1. E. Müntz. *Les Arts à la cour des papes*, t. II, p. 53.

ou de Giovanni de Florence, avec les dates du 22 juillet et du 27 septembre 1467, noms sous lesquels était connu le Francione, laissent supposer que le maître aurait accompagné son élève. Du reste, l'activité imprimée par Paul II aux grands travaux d'édilité et de restauration avait attiré à Rome de nombreux artistes étrangers; Florence, dans ce concours de bonnes volontés, s'était particulièrement distinguée. La colonie florentine, composée de savants, de littérateurs et d'artistes, formait alors dans Rome une petite société à part, habitant le même quartier, se réunissant souvent, et restant toujours en relation intime avec la patrie commune; Léon Baptiste Alberti séjourna à Rome sous le règne de Paul II, et Filarète y mourut en 1469.

Paul II fit élever dans la première cour du Vatican trois étages de loges. Vasari attribue les dessins de cette construction à Giuliano da Majano; il est possible que les projets aient été établis par cet architecte, rien ne s'y oppose, mais il ne figure pas parmi ceux auxquels des payements ont été faits au moment de l'exécution des travaux, tandis qu'on trouve, dans les livres de comptes du Vatican, à la date du 20 août 1470, la trace d'une somme d'argent assez considérable remise à *Magistro Giuliano Francisci de Florentiæ et sociis*[1]. Il ne faudrait pas conclure de là que notre Giamberti ait été l'architecte du monument, mais qu'à un titre quelconque il avait contribué à sa construction en

1. E. Müntz. *Les Arts à la cour des papes*. Paul II, t. II, p. 40.

exécutant une partie de la maçonnerie comme tâcheron à la tête de ses ouvriers.

Giuliano prit-il une part active à l'édification de la tribune de Saint-Pierre? Cela est possible, très probable même, car il ne quitte Rome qu'après la mort du pape, à la fin de 1471, et arrive à Florence pour assister aux derniers moments de son protecteur Pierre de Médicis.

Sept années s'écoulent, pendant lesquelles nous perdons la trace de notre jeune artiste. Reste-t-il à Rome pendant les premiers temps du règne de Sixte IV, occupé à quelque besogne obscure à défaut de travaux plus importants? Étudiait-il alors ces ruines romaines dont il a laissé de si beaux et si nombreux dessins? Aidait-il, à Florence, son père à tailler le bois des lambris ou à confectionner les meubles des palais et des sacristies? Il est impossible de le savoir. C'est comme ingénieur militaire que nous allons le retrouver, servant dans l'armée florentine derrière les murs de Castellina.

DÉFENSE DE CASTELLINA

Fin de 1478

Sixte IV, dans son empressement à rechercher au profit de ses neveux des établissements importants, ne reculait devant aucun moyen pour se les procurer.

Il envoya Julien della Rovere, aidé du célèbre ingénieur siennois Francesco di Giorgio Martini, qui louait ses services au plus offrant, assiéger la ville de Castellina. A son approche, Vitelli, à qui appartenait la pleine possession de ce territoire implora le secours de Médicis[1] : les Florentins accourent, Giuliano est avec eux, et voilà que le dessinateur de ruines, le *scarpellino,* le *muratore*, fait si bien qu'il devient tout d'un coup ingénieur militaire expert et artilleur habile ; son activité et ses avis aident puissamment à la défense de la ville et concourent à lui faire obtenir une capitulation honorable[1].

Ce brillant coup d'essai classe immédiatement le jeune artiste parmi les plus habiles ingénieurs de son temps, et Laurent de Médicis, reconnaissant de tels mérites, aura souvent recours à lui pour mettre ses places menacées en état de résister aux armées du pape et du roi de Naples pendant la guerre violente qui suivit la conjuration des Pazzi. Vasari dit même que derrière les murailles de la ville de Colle, assiégée par le duc de Calabre, Giuliano se trouvait en compagnie du Francione et de Cecca. Lorsque la République avait besoin de faire appel à ses citoyens, tous les artistes devenaient des soldats prêts au sacrifice de leur vie; le pauvre Cecca mourut tué d'un coup d'arbalète au siège de Piancaldoli en 1479.

1. Le siège de Castellina fut commencé le 26 juin 1478 par les ducs de Calabre et d'Urbin.

FLORENCE

ÉGLISE DES SERVITES

1480 et 1482

La concorde semble revenue parmi les princes italiens, les artistes vont se remettre à l'œuvre, l'ingénieur militaire redevient le *legnaiuolo* d'autrefois. Milanesi nous apprend que, vers 1480, Giuliano et le Francione devenus collaborateurs font ensemble un modèle en bois pour l'achèvement de l'église des Servites et l'agrandissement de la chapelle de la *Nunziata* comme on disait alors à Florence. Bien que ces projets n'aient pas été mis à exécution, nous profiterons de cette circonstance pour dire quelques mots de cette église que plusieurs artistes de la famille des San Gallo ont contribué à embellir.

Le marquis Louis Gonzague de Mantoue, général au service de la République florentine, sous le principat de Cosme de Médicis, voulant laisser à la ville de Florence une marque de sa reconnaissance, et surtout désirant suspendre, en manière de trophées auprès de la chapelle de la *S. S. Annunziata*, les armes et les dépouilles des ennemis vaincus, chargea Léon-Baptiste Alberti de construire une autre chapelle importante dans l'église des moines de l'ordre des Servites (*Servi di Maria*), qui, depuis le XIIIe siècle, étaient fixés à Florence où ils étaient fort estimés. Gonzague affecta à

cette construction un reliquat de solde de deux mille florins que les Florentins lui devaient encore. Il convenait d'utiliser les fondations déjà établies, par Michelozzo, mais laissées inachevées par Antonio Maneti; or ces substructions imposaient au nouvel architecte une forme circulaire. Alberti imagina un projet qui souleva d'abord une violente opposition; il voulait faire porter une coupole, d'un diamètre considérable (depuis l'achèvement de Santa-Maria del Fiore, la coupole paraissait indispensable à tout édifice religieux d'une certaine importance), sur un mur circulaire percé dans son pourtour de neuf grandes niches formant chapelles, et de relier sans transition cette rotonde au corps de l'église par une large ouverture prise dans toute la hauteur de la nef. Malgré les opposants, le plan d'Alberti fut adopté; cette curieuse construction, bien que légèrement transformée, forme encore le grand chœur de l'église de l'Annonciation.

Déjà en 1448, Pierre de Médicis, pendant la vie de son père, avait fait ériger, dans l'église primitive, une chapelle dite de la *Nunziata,* en raison d'un très ancien tableau qui s'y trouvait, représentant une Annonciation; après la mort de Cosme, il confia les travaux d'achèvement de cette riche chapelle à Michelozzo. Celui-ci fournit les dessins, mais affaibli par l'âge et ne pouvant suffire à tout ce qu'on exigeait de lui, les fit exécuter par Pagno di Lapo Partignani, sculpteur de Fiesole. Fra Angelico, à la demande de Pierre, travailla à la restau-

ration du tableau et peignit huit tables, divisées en trente-cinq compartiments représentant des scènes de la vie de Jésus, pour fermer les armoires de l'argenterie de la chapelle[1].

Les travaux d'Alberti, commencés en 1470, étaient loin d'être achevés au moment de sa mort, en 1472; ils furent continués par l'architecte Bettino, et c'est probablement pour les terminer que le Francione et Giuliano avaient confectionné le modèle dont il est question. Les Frères servites s'adressèrent encore au Francione, mais avec la collaboration de Giuliano da Majano, pour orner de belles boiseries sculptées et incrustées le chœur de leur nouvelle église, et demandèrent plus tard aux deux frères Giamberti, Giuliano et Antonio, de leur fournir un grand crucifix en bois. Les menuiseries ont été détruites pour faire place à une somptueuse construction en marbre, mais le crucifix, placé dans la chapelle de la Madone, excite encore l'admiration générale.

FLORENCE

ÉGLISE DE LA TRINITÉ. CHAPELLE SASSETTI

1482

Nous allons maintenant voir le *muratore* de Paul II, le *legnaiuolo*, se transformer en véritable sculpteur.

1. Ces panneaux sont actuellement conservés au Musée de l'Académie des Beaux-Arts à Florence.



EGLISE DE LA TRINITE A FLORENCE. CHAPELLE SASSETTI

Comme presque tous les artistes florentins d'alors, Giuliano savait appliquer son talent d'ornemaniste à fouiller le marbre aussi bien que le bois.

L'église de la Santissima Trinita, construite à Florence vers la fin du XIe siècle par les moines de Valombreuse, avait été rebâtie et agrandie deux cents ans plus tard dans le style ogival, peut-être par Nicolas de Pise, mais rien n'est bien positif à cet égard. Cependant, les dispositions intérieures sont si simples et d'un si bel effet, que Michel-Ange ne se lassait pas, paraît-il, de l'admirer. Peu visitée des étrangers, car sa lourde façade, ajoutée au XVIIe siècle par Bernardo Buontalenti, fait redouter une déception, cette église offre un caractère original très particulier : les bas côtés et le transept sont divisés en chapelles particulières appartenant à certaines familles qui, par un sentiment de piété tout naturel, et obéissant peut-être à certaines pensées de rivalité, se sont efforcées d'en enrichir la décoration. Grâce à ce patronat, ces chapelles, échappant à toute ingérence étrangère, ont pu conserver intactes les œuvres d'art dont les avaient ornées leurs possesseurs. C'est ainsi qu'à la chapelle Bartoloni-Salimbeni, la curieuse Annonciation et les fresques remarquables de Lorenzo Monaco (1370-1425) sont encore protégées par une belle grille forgée du XVe siècle.

Dans le transept, à droite du sanctuaire, une chapelle, dédiée dès l'origine à saint François d'Assise,

avait appartenu aux Fastelli o Pietroboni; mais, par suite de l'extinction de cette famille, elle fut concédée par les moines, en 1480, à Francesco di Tomaso Sassetti, riche Florentin qui s'empressa de la faire splendidement décorer et d'y faire installer deux urnes funéraires, l'une pour lui-même, l'autre pour Nera Corsi, son épouse. Les peintures représentant aux quatre coins de la voûte les Sibylles, et, sur les surfaces droites, six épisodes de la vie de saint François, ont été exécutées, en 1485, par Domenico Ghirlandajo; les revêtements de marbre et les sarcophages furent commandés, en 1482, à Giuliano Giamberti.

Deux niches circulaires, prises dans l'épaisseur des murs latéraux et situées vis-à-vis l'une de l'autre, contiennent deux coffres de marbre noir arrondis à leurs extrémités, garnis d'un couvercle peu élevé, et décorés, sur la face vue, d'un panneau rectangulaire en relief rattaché par des rubans flottants à deux têtes de génisses ou bucrânes sculptées de chaque côté. Chaque niche est entourée d'une archivolte de marbre blanc sur laquelle des rinceaux, sculptés avec une extrême délicatesse, s'allongent, entourant des vases aux formes élancées, pour s'épanouir en fleurons; des médaillons, renfermant de petits sujets variés, interrompent symétriquement cette décoration, et, au sommet, une clef, portant deux rosaces et une tête d'ange, couronne le motif. Le soubassement est formé de panneaux encadrés par des bandes de palmettes répétées.

Rien de mieux approprié à sa destination que cette chapelle où la sobriété magistrale des urnes funéraires est tempérée par les délicatesses de leur entourage, où les tristesses de la mort semblent adoucies par le charme des souvenirs et des espérances. Quant à l'exécution, elle est bien un peu sèche, et l'on pourrait y reconnaître l'œuvre d'un ciseau encore inexpérimenté, si la correction et la finesse des détails ne plaidaient en faveur de l'artiste.

OSTIE

CITADELLE

1483

Ostie, l'ancienne cité fondée par Ancus Martius, véritable porte de Rome du côté de la mer pendant toute l'antiquité puisqu'elle commandait l'entrée du Tibre, avait une importance considérable ; ses magasins étaient immenses, ses habitants nombreux, ses temples magnifiques. En présence des atterrissements du fleuve qui, peu à peu, avaient comblé l'ancien port, les empereurs Claude et Trajan en construisirent un nouveau, mis en communication avec le Tibre par un canal navigable; dès lors, commença la lente agonie d'Ostie, et le Portus Trajanus, aujourd'hui Porto, se développa à partir de cette époque. L'ancienne Ostie n'existe plus; des fouilles entreprises depuis le début

du XIXe siècle remettent lentement au jour ses rues et ses monuments ensevelis sous les sables.

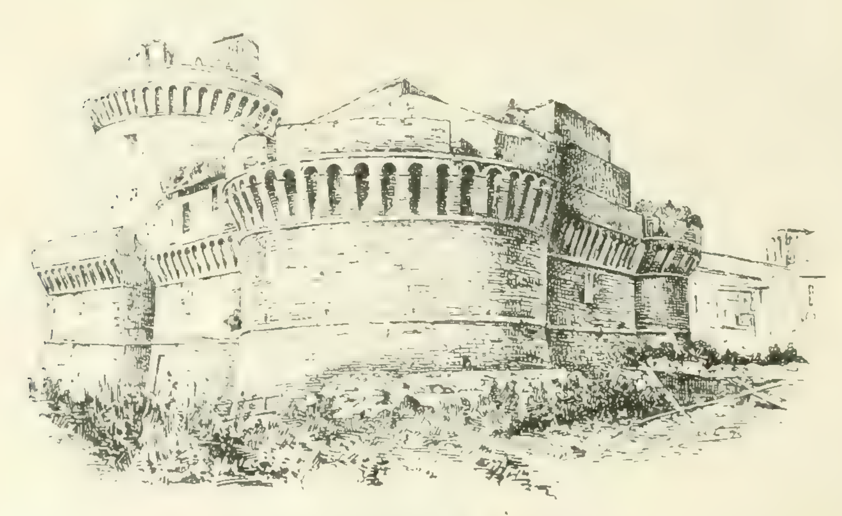
Par suite de quelle nécessité le pape Grégoire IV fut-il amené à fonder une nouvelle ville située à quelque distance de l'ancienne? Le *Liber pontificalis* et les notes ajoutées par le savant abbé Duchesne vont répondre amplement à cette question qui vient immédiatement à l'esprit lorsqu'on visite la ville moderne d'Ostie : « Le Très Saint Père, rapporte le *Liber pontificalis,* désirant soustraire les populations, que Dieu et le bienheureux Pierre apôtre avaient commises à ses soins, aux tribulations, aux déprédations, aux atroces désolations que leur infligeaient les Sarrasins, surtout aux habitants de Portuensis et d'Hostiensis, chercha au fond de son cœur ce qu'il y aurait de mieux à faire, et commença prudemment à vouloir délivrer la ville d'Ostie de ces terribles dangers. D'après les inspirations que le Dieu Tout-Puissant fit pénétrer dans son cœur, il résolut de reconstruire la ville même, *a fundamentis*, de fond en comble, et l'entoura de murs fortifiés et de défenses permettant aux habitants de repousser les barbares s'ils venaient à se présenter. Il voulait en outre qu'une fortification plus haute et plus puissante fût élevée non loin de la ville, pour empêcher les ennemis d'en atteindre facilement les murs... Afin de perpétuer la mémoire du pontife Grégoire et d'un fait de cette importance parmi le peuple romain et les autres nations, la nouvelle cité prit le nom de Grégorio-

polis[1]. » Au récit du *Liber pontificalis* que nous avons un peu abrégé, l'abbé Duchesne ajoute : « Dès les derniers temps de Charlemagne, les pirates sarrasins d'Afrique infestaient déjà les îles de la mer Tyrrhénienne et le littoral romain. En 827, ils débarquaient en Sicile; en 831, ils étaient maîtres de Palerme d'où ils ne tardèrent pas à rayonner sur le continent, se mêlant aux querelles des princes lombards de Bénévent et de Salerne, et ravagèrent les côtes peu défendues contre leurs entreprises. A en juger par la place que cet événement occupe dans la vie de Grégoire IV, la fondation de Grégoriopolis doit avoir eu lieu vers la fin de son pontificat, après la mort de l'empereur Louis (840) et la bataille de Pontanet (841). Les Romains commencèrent à comprendre que leurs protecteurs attitrés n'étaient guère en état de les protéger efficacement. L'enceinte fort étroite, construite par Grégoire IV, a été souvent réparée, mais non détruite. C'est ce qu'on appelle actuellement Ostie, le nom de Grégoriopolis n'ayant pas, semble-t-il, survécu au fondateur. Là, se trouve au milieu de quelques masures un évêché rustique avec une petite chapelle dédiée à sainte Aurea qui marque l'emplacement du cimetière chrétien d'Ostie antique. »

Nous voici parfaitement renseignés, la ville moderne d'Ostie, ville bien peu étendue il est vrai, occupe l'em-

1. L'abbé Duchesne. *Liber Pontificalis.* Vie de Grégoire IV (827-844), t. II, pp. 81-82, note explicative, n° 17.

placement de l'ancien cimetière chrétien, car Ostie comptait de nombreux adeptes de la religion nouvelle; saint Augustin s'y embarqua pour l'Afrique, et sa mère, sainte Monique, y mourut en attendant son retour. Ostie devint le siège d'un important évêché et plusieurs de ses titulaires se sont fait un nom dans l'histoire ecclésiastique du moyen âge.



LA CITADELLE D'OSTIE

Construite par Giuliano da San Gallo. Vue d'ensemble

Les choses demeurèrent en l'état où les avait établies Grégoire IV jusqu'à la fin du xve siècle. Sous le pontificat de Paul II, le cardinal français Guillaume d'Estouteville, le plus riche des prélats romains, créé évêque d'Ostie, avait doté sa ville épiscopale de maisons et de rues nouvelles et commencé la reconstruction de la modeste cathédrale; mais sa mort, arrivée

en 1483, ne lui permit pas d'achever cet ouvrage. Julien della Rovere, un des nombreux neveux du pape Sixte IV, succéda au cardinal comme titulaire de l'évêché d'Ostie; le pape confiait ainsi à l'un des siens un poste de grande importance, car toujours en guerre avec ses voisins, il lui fallait assurer la garde du Tibre et la protection de Rome du côté de la mer. Mais la vieille tour n'était plus en état de résister aux armes modernes. il fallait donc, pour que la protection fût efficace, construire une nouvelle citadelle.

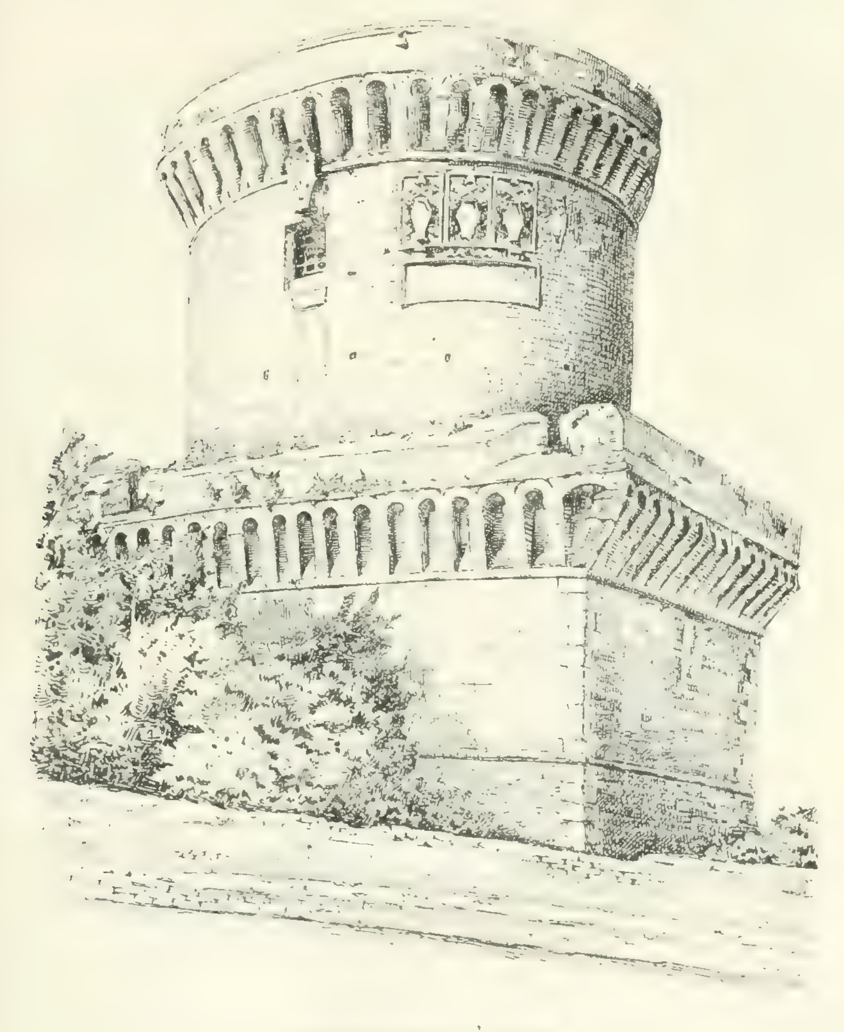
Comment le cardinal Julien avait-il pu apprécier les talents d'ingénieur de Giuliano? L'avait-il rencontré défendant les places que lui-même assiégeait, comme à Castellina, et avait-il pu apprécier son mérite? Ou bien, dans un de ces moments d'accalmie qui rapprochaient les ennemis de la veille, Rovere s'était-il adressé à Laurent de Médicis pour lui indiquer un ingénieur capable de diriger un travail important? L'on ne sait. Toujours est-il que le nouvel évêque d'Ostie appela auprès de lui Giuliano et que la proposition qu'il lui fit n'était pas pour déplaire à l'humeur aventureuse de notre artiste que rien ne retenait à Florence à cette époque. Giuliano vint donc s'établir à Ostie dans le courant de l'année 1483; fit commencer immédiatement les travaux et les dirigea avec assiduité pendant deux années.

Il est certain que l'Italie peut revendiquer l'honneur d'avoir transformé vers la fin du xv[e] siècle tout le sys-

tème de défense et de fortification des places; mais il est bien évident que cette transformation ne se fit pas par un changement brusque et radical. On a voulu attribuer à San Micheli, architecte et ingénieur du pape Clément VII, le mérite de cette remarquable rénovation de l'art militaire; tout en reconnaissant l'importance des grands perfectionnements apportés par San Micheli dans l'art de l'ingénieur, il faut convenir que Giuliano da San Gallo, comme on l'appellera plus tard, fut un de ses prédécesseurs. Bien avant San Micheli, un architecte siennois, Francesco di Giorgio, principal ingénieur de Sixte IV en 1474, avait écrit un Traité de fortification et d'art militaire dans lequel Giuliano avait peut-être puisé sa science. L'étude des nouveaux systèmes de défense, devant concorder avec les progrès de l'artillerie, était nécessairement une préoccupation constante et des plus importantes pour les chefs d'États italiens, perpétuellement en guerre les uns contre les autres. Il fallut changer la disposition des boulevards, toujours ronds ou carrés avant cette époque; on imagina d'abord la forme triangulaire, plus tard remplacée par la forme pentagonale, toutes deux renforcées de bastions ou de tours au sommet des angles pour défendre le front des parties droites des murailles.

C'est à la période de transition qu'appartient la citadelle d'Ostie. Le plan général représente la forme la plus anciennement adoptée : un triangle assez étendu avec un bastion circulaire à chaque extrémité; l'an-

cienne grosse tour, le *Torrione*, entourée elle-même



FORTERESSE D'OSTIE

Construite par Giuliano da San Gallo. (*La F... ... N... !*)

d'un nouveau bastion, devenue le sommet du triangle et le point capital de la défense, dépasse de toute sa

hauteur les autres ouvrages de la forteresse. Toutes ces murailles droites ou circulaires sont construites en briques, avec chaînes de pierre aux angles, et couronnées par une suite ininterrompue de mâchicoulis en encorbellement qui supportent les créneaux derrière lesquels s'abritaient les défenseurs. Une cour intérieure, nécessairement triangulaire, dans laquelle est creusé un puits, dessert les différentes parties de la forteresse.

Une inscription, tracée sur un grand tableau de marbre incrusté en belle place dans la maçonnerie de brique de la grosse tour, et surmontée des trois écussons des papes Sixte IV, Innocent VIII et Jules II peut se traduire ainsi : « Julien de Savone, cardinal d'Ostie, fit cette forteresse pour servir de refuge en cas de tempête, pour défendre la campagne, pour fortifier Ostie et pour garder l'embouchure du Tibre. Il la commença au temps de Sixte IV, Souverain Pontife, son oncle, l'acheva sous le règne d'Innocent VIII et la fit entourer par les eaux du fleuve. L'année du salut 1486 ; de la fondation d'Ostie 2115 et du règne d'Ancus Martius 2129 [1]. »

Le plan de la forteresse d'Ostie, telle qu'elle existe encore aujourd'hui, tracé de la main même de Giuliano da San Gallo, est conservé à la Bibliothèque commu-

1. Alberto Guglielmotti. *Dissertazione sulla Rocca d'Ostia*, dans les *Atti dell' Academia archeologica Romana*, vol. XV, 1862.

nale de Sienne, et ce plan, en dehors de son mérite technique, vient apporter un argument irréfutable en faveur de la paternité jusqu'ici incontestée de notre architecte. Il faut hautement la revendiquer, cette paternité, car tout récemment, un des érudits rédacteurs du journal *l'Arte*, qui se publie à Rome, a cru pouvoir la lui enlever[1].

Il existe en effet à l'intérieur d'une poterne, qui semble ajoutée sur la face de la forteresse du côté de la ville, une porte en arcade, dont l'encadrement extérieur, construit en marbre rouge, est formé de deux pilastres surmontés de chapiteaux élégamment sculptés, supportant un entablement; dans la frise on lit l'inscription : IVL SAVONENSIS EPISCOPVS CARD OSTIENSIS FUNDAVIT; et au-dessous, dans le listel qui entoure ce tableau, se trouve la signature en petits caractères : BACCIO PONTELLI ARCHITECTO. Cette inscription et cette signature n'impliquent en rien que Giuliano n'ait pas été le véritable constructeur de la forteresse.

Voyons ce qu'était à cette époque Baccio Pontelli, sur le compte duquel Vasari a donné du reste de si succincts et si inexacts renseignements. Né à Florence en 1450, d'après les savantes recherches de Milanesi,

1. Le *Taccuino* ou *Album de la Bibliothèque de Sienne* contient 51 dessins sur vélin inventoriés par M. E. Muntz : Extraits des *Mémoires de la Société des antiquaires*, t. XLV, année 1885. — *L'Arte*, autrefois *Archivio Storico dell'Arte*, année 1898. Janvier et février. Tacc. I-II. Articles signés E. Rocci.

Baccio Pontelli ou Pintelli, reçoit, comme son contemporain Giuliano Giamberti, les leçons du Francione. Emmené par son maître à Pise vers 1471, il est occupé avec ses camarades aux grands ouvrages de menuiserie et d'incrustation que cet artiste avait entrepris dans le chœur de la cathédrale, et s'attache tellement à ce travail qu'il s'installe dans la ville, et y loue une maison, le 10 novembre 1475, pour une période de trois ans; il prolonge même son séjour jusqu'en 1479, exerçant toujours le métier de *legnaiuolo* et l'art de l'*intarsiatore*. Vers cette époque, Pontelli se rend à Urbin pour exécuter des travaux du même genre. A la cour du duc Frédéric, il rencontre Francesco di Giorgio, et, sous sa direction, étudie les nouvelles méthodes de fortification. Après la mort du duc d'Urbin (1482), Baccio vient à Rome où Jean della Rovere, gendre du duc, l'accrédite auprès du pape; le 27 juillet 1483, un bref de Sixte IV le charge d'inspecter les travaux du port et de la citadelle de Civita-Vecchia commencés et poursuivis jusqu'en 1483 par Giovanni de Dolci, et dont Lorenzo di Pietro fut chargé après lui. En tout ceci, le rôle de Pontelli devait se borner à celui d'inspecteur expert, *ut arcem ipsam nostram videat et circumspiciat*, d'après le texte du bref. Et ce sont là les seuls témoignages authentiques qu'il ait été possible de recueillir sur les relations de Pontelli avec Sixte IV[1]. Rien de

1. E. Müntz. *Les Arts à la cour des papes*, Sixte IV, vol. III, p. 75.

tout cela ne permet de supposer que Pontelli ait été employé d'une façon quelconque par le cardinal Julien della Rovere. Cependant l'inscription de la porte et la signature existent, nous l'avons constaté nous-mêmes. Continuons donc nos recherches; nous arriverons peut-être à déterminer la part qu'il faut attribuer à Baccio Pontelli dans la construction de la Rocca d'Ostia.

Dès l'année 1485, San Gallo avait quitté Ostie pour revenir à Florence. Peut-être tous les travaux n'étaient-il pas complètement achevés; en tout cas, la partie importante de la forteresse devait être terminée; le cardinal Julien, avec son caractère absolu, et le besoin qu'il a toujours dénoté de voir ses désirs immédiatement et entièrement satisfaits, n'eût certes pas autorisé la retraite de son ingénieur s'il en avait été autrement; la défense d'Ostie devait donc être complète. Or, ce n'est que deux années après, en 1487, que, pour la première fois, on trouve, dans les comptes du Vatican, Baccio Pontelli décoré du titre de *Familiaris et servus armorum sancti domini nostri*, et plus tard encore, de celui de *Ingeniarius universalis arcium quæ in civitatibus Auximana et Exima ac in terra Offidæ ædificantur*, avec un traitement de 25 ducats par mois[1]. Il construisait alors pour le compte d'Innocent VIII les citadelles d'Osimo, de Jesi et d'Offida; et, c'est à

1. E. Muntz. *Les Arts à la cour des papes*, Innocent VIII, p. 47. Paris, Leroux, 1898.

cette même époque que Baccio Pontelli, le constructeur et le restaurateur de toutes les églises de Rome, vint à Ostie, terminer par une façade, toute florentine d'élégance dans la composition et de finesse dans les détails, la petite cathédrale laissée inachevée par le cardinal d'Estouteville. Tout s'explique clairement alors : la poterne a été rajoutée par Pontelli à la construction primitive, et il s'est plu à en embellir l'entrée par un encadrement orné et monumental. Inscrire son nom comme architecte, au-dessous de celui de Julien della Rovere, bien qu'il ne fût encore que cardinal, rentrait dans les habitudes constantes de l'époque, et Pontelli, qui cherchait toutes les occasions de se faire valoir, n'a pas manqué de s'y conformer.

Les fortifications que venait d'élever à grands frais le cardinal della Rovere ne devaient pas, du reste, lui être d'une grande utilité : la citadelle lui fut enlevée, en 1494, par les troupes d'Alexandre VI, après un siège de moins d'un mois. Occupée ensuite par les soldats de Charles VIII, elle fut de nouveau assiégée et reprise, en 1497, par Gonzalve de Cordoue; sans grands efforts de la part des Espagnols, paraît-il, car Guichardin, dans son *Histoire des guerres d'Italie*, a soin de noter « qu'à peine les batteries avaient été pointées, le gouverneur se rendit[1] ». La forteresse avait dû subir cependant quelques détériorations à la suite

1. Fr. Guichardin. *Histoire des Guerres d'Italie*, t. Ier, p. 272.

de ces deux sièges car le pape Alexandre VI prit soin de la faire réparer ; un contrat général, passé le 18 mars 1497 avec un architecte florentin nommé Pippo, associé à Perino de Caravage, donne le détail de tous les travaux à exécuter[1]. Le pape Paul III fit également faire des réparations importantes en 1561, comme l'indique une inscription gravée sur une table de marbre blanc incrustée dans la grande muraille qui fait face à la mer. C'est sans doute à cette restauration qu'il faut rattacher les travaux de marbrerie assez importants, chambranles et encadrements de portes, sur lesquels on lit : IVLIUS LIGVR. PP. II.

Les fortifications d'Ostie n'ont plus aujourd'hui qu'un intérêt historique. Depuis que Paul V a fait rouvrir le canal de Trajan qui forme le bras droit du Tibre, Porto a pris une rapide extension et l'importance d'Ostie a été sans cesse en déclinant. Le *Torrione*, la Tour du Nord, domine bien toujours les murailles crénelées de la forteresse de Jules II, mais n'a plus d'autre destination que de renfermer la collection des fragments de sculptures et d'inscriptions trouvées dans les fouilles du voisinage. La mal'aria a fait la conquête du pays et en chasse tous les étés les rares habitants.

Giuliano da San Gallo, auquel revient, d'une façon indiscutable, l'honneur d'avoir construit cette belle citadelle, savait donc, comme beaucoup d'architectes

1. E. MUNTZ. *Les Arts à la cour des papes*. Alexandre VI, p. 221.

de son temps, réunir aux connaissances spéciales à son art la science nécessaire à l'ingénieur militaire. Mais, tout en lui reconnaissant ce grand mérite, c'est à l'architecte seul que nous voulons plus spécialement nous intéresser dorénavant, à l'artiste remarquable dont les œuvres encore existantes témoignent de la part importante qu'il prit au grand mouvement de la Renaissance classique.

PRATO

ÉGLISE DE LA MADONNA DELLE CARCERI

1485

Après un séjour de deux années à Ostie, Giuliano revint à Florence et se trouva immédiatement chargé de la construction d'une église à laquelle il sut donner le caractère d'une création originale et l'importance d'une œuvre d'art de premier ordre.

Vitruve avait été le grand initiateur de la génération précédente; Brunelleschi, L.-B. Alberti, Rosellino, Michelozzo s'étaient emparés de son livre et en avaient fait le code de la belle architecture. Cet engouement était loin d'être passé, et leurs successeurs allaient toujours demander à l'architecte romain le secret des grandes conceptions qui avaient fait la gloire du siècle d'Auguste. Cependant, aucun architecte de la Renaissance, tout en puisant les principes de son art dans ce

livre magique, n'en était arrivé à une imitation servile de ses indications; chacun, et c'est là la gloire de ces artistes, a conservé, sous cette étiquette commune de classicisme, une valeur et une inspiration bien personnelles. C'est ce dont nous allons nous rendre compte en étudiant avec quelques détails le premier monument édifié par Giuliano Giamberti, une des œuvres les plus pures au point de vue de la régularité des formes et de l'harmonie des proportions, la plus charmante en tous cas de celles qui ont été créées en Italie à la fin du xve siècle.

Cette église, située à Prato, et appelée la Madonna delle Carceri, a une histoire fort curieuse qui mérite d'être rapportée; c'est un exemple frappant de ce que devait être la genèse de bon nombre de fondations pieuses au moyen âge.

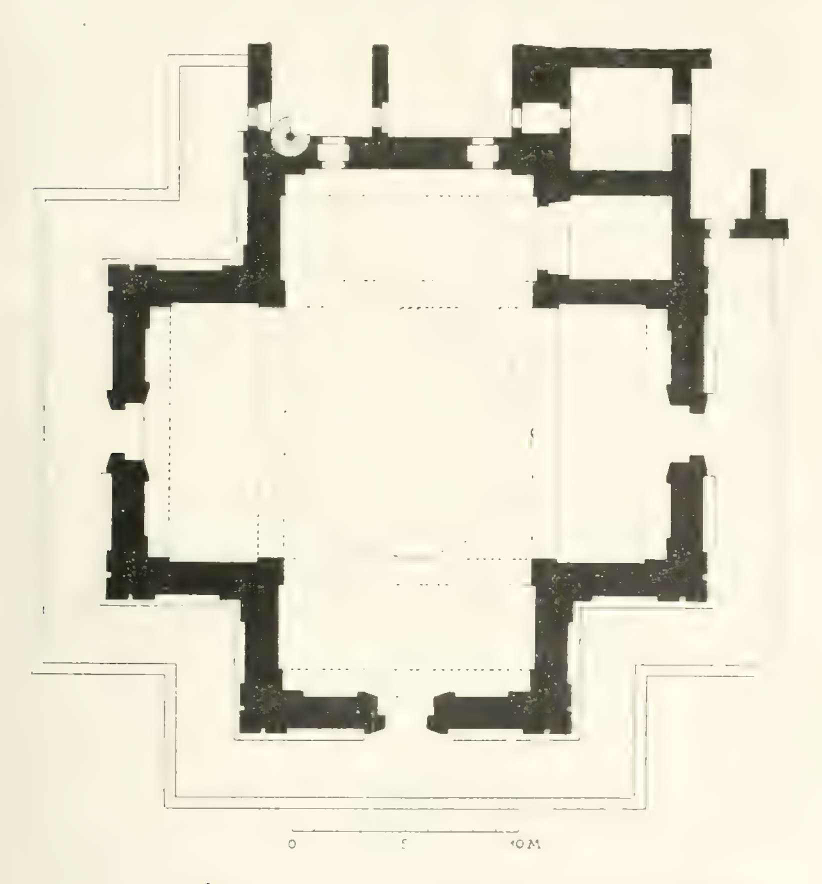
D'après de fort anciennes chroniques, on avait construit à Prato, en 1236, dans un lieu dit Capo di Ponte, une sorte de prison pour y enfermer les débiteurs et les fous. Sur la façade de ce bâtiment était peinte, au-dessus d'une fenêtre, une image de la Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras avec, d'un côté, saint Étienne, protecteur de la ville de Prato, et de l'autre, saint Léonard, patron des prisonniers. Au bout d'un siècle, cette prison étant devenue malsaine et trop étroite en raison de l'accroissement du nombre des habitants de la ville, on résolut d'en construire une nouvelle sur l'emplacement d'une maison ayant appar-

tenu à la famille des Dagomari, gibelins récemment expulsés. En 1337, les prisonniers furent donc transférés dans le nouveau bâtiment, et l'ancien resta debout, désert et inhabité, inspirant aux habitants une telle horreur que personne n'osait en approcher. Le 6 juillet 1484, un enfant se promenant à proximité de cette vieille construction, tourna par hasard les yeux vers l'image de la Vierge qui subsistait encore, et vit le personnage se mouvoir, faire des signes avec les yeux, et remuer tout le visage, comme s'il avait été vivant. L'enfant épouvanté s'enfuit et alla raconter à ses parents ce qu'il avait vu ; ceux-ci accoururent accompagnés d'un grand nombre de personnes, et reconnurent que ce qu'avait rapporté l'enfant était vrai. Cette nouvelle se répandit promptement dans la ville et dans les campagnes; tout le monde voulut être témoin d'un fait aussi extraordinaire, les autorités civiles et religieuses furent convoquées, et il fut officiellement constaté que le fait était exact et constituait un véritable miracle.

Le chroniqueur Luca Landucci raconte que l'on commença à Prato de grandes dévotions pour une Vierge Marie qui faisait des miracles comme celle de Bibbona, et que l'on ordonna une construction avec grande dépense[1]. De tous les côtés affluaient les offrandes et les aumônes, des pèlerinages étaient organisés pour aller voir le miracle, si bien, que les

1. Luca Landucci. *Diario Fiorentino dal 1450 al 1516.*

représentants de la commune de Prato firent faire des démarches à Rome pour obtenir la permission d'ériger une chapelle dans laquelle serait conservée l'image



PLAN DE L'ÉGLISE DE LA MADONNA DELLE CARCERI

A Prato.

sacrée. Sixte IV étant mort sur ces entrefaites, Innocent VIII, le 3 octobre 1485, accorda l'autorisation demandée. Alors commence une série interminable de

discussions ayant pour objectif de rechercher la façon la plus convenable de mettre ce projet à exécution. Comme les offrandes arrivaient toujours en abondance, et qu'il fallait se hâter, le 20 avril 1485 on convoque dans une assemblée générale tous ceux qui avaient droit d'intervenir. L'invitation portait que : « l'on devait tirer parti de la muraille sur laquelle était peinte Notre-Dame delle Carceri, et choisir entre plusieurs projets et modèles[1] ». On décide de donner plein pouvoir au prévôt de l'église de Prato, Charles de Médicis, fils naturel de Cosme l'ancien, et aux *operai*, fabriciens, pourvu que dans leur détermination ils respectent la voûte des prisons et le mur sur lequel était peinte la Vierge. Malgré ce vœu formellement exprimé, les délégués ne tiennent pas compte de cette restriction, et cela soulève de violentes résistances dans le conseil général. Faute de s'entendre, on prend le parti d'appeler l'architecte Giuliano da Majano, alors en grande réputation, et d'adopter les projets et dessins qu'il présenterait. Les premiers travaux de déblayement sont en effet immédiatement commencés, mais les dessins de l'architecte ne peuvent satisfaire tout le monde, il se forme une violente opposition, le conseil des *Otto Signori* fait suspendre les travaux, et l'on dépêche quatre ambassadeurs à Florence, auprès de Laurent de Mé-

1. Manuscrit de la *Ronciomana de Prato, Miracoli e grazie della gloriosa Madre Vergine Maria delle Carceri di Prato, l'anno 1484.*

dicis, pour le prier d'intervenir[1]. Laurent vint deux fois à Prato, considéra quelle pouvait être la position la plus convenable pour l'église, examina les divers projets qui avaient été présentés et invita les fabriciens à venir à Florence délibérer sur le meilleur parti à prendre. Le résultat de cette délibération fut de remettre complètement entre les mains de Laurent le choix du projet à exécuter et la désignation de l'architecte qui en serait chargé. Laurent choisit le modèle présenté par Giuliano Giamberti et voulut que la direction des travaux lui fût immédiatement confiée.

Ces braves bourgeois de Prato qui reçoivent du ciel, c'est bien le cas de le dire, une forte somme d'argent, veulent en faire quelque chose, mais ne savent pas bien quoi ; ils s'érigent en assemblée générale, nomment des commissions, mais trouvent toujours moyen de faire de l'opposition, jusqu'à ce qu'ils se soient décidés à prendre l'avis d'un seul et à s'en remettre à son autorité. On reconnaît bien ici, quoique dans un ordre de faits de bien moindre importance, la voie suivie par toutes les républiques italiennes pour arriver à se donner un maître : témoignage de méfiance et d'impuissance que nous aurons encore l'occasion de constater autre part.

1. *Ristretto di memorie della Chiesa di S. Maria delle Carceri.* — Florence, 1774. — Aucun autre document ne parle d'une première intervention de Giuliano da Majano dans les travaux de Prato ; dans le Ristretto il aura peut-être été confondu avec San Gallo, les deux architectes s'appelant tous deux Giuliano.

Giuliano vient donc à Prato, en octobre 1485, et, le 4 de ce mois, signe un contrat dans l'hôpital de la Miséricorde en présence de Girolamo di Lorenzo Cenni, recteur de l'hôpital de la Miséricorde, de Braccio di Leonardo Bracci, recteur de l'hôpital del Dolce, tous deux membres de la fabrique de la nouvelle église, de Magino di Sale Balducci, de Nicolo di Andrea Luschini et de Stefano di Silvestro Calvi, notables habitants de la ville[1]. Le 18 du même mois d'octobre, on posait la première pierre, et, le 10 mai 1486, on élevait les murs au-dessus des fondations[2]. Cette date certaine, antérieure de six années à la mort de Laurent de Médicis, nous donne le facile plaisir de relever une des nombreuses erreurs commises par Vasari, lorsqu'il écrit que : « Giuliano vint à Prato pour diriger les travaux de cette église après la mort de Laurent le Magnifique[3]. »

Depuis la construction des basiliques constantiniennes, les églises, en Italie, avaient toujours représenté, en plan, l'image d'une croix latine, c'est-à-dire d'une croix dont les bras d'inégale longueur forment une nef, un transept s'étendant transversalement de

1. Ce contrat est conservé dans l'*Archivio dell' Opera* qui se trouve au Ceppi di Prato, section du Patrimonio Ecclesiastico. — Reproduit par Gaetano Milanesi : *Il Buonarroti di Benvenuto Gasparoni*. Série iii, vol. II, quaderno x, p. 338.

2. *Calendario Pratese* 1847, par Ferdinando Boldansi, chanoine de Prato, évêque de Volterra, archevêque de Sienne.

3. Vasari. *Vies de Giuliano et Antonio da San Gallo.*

chaque côté de la nef, et une abside. Ces dispositions furent abandonnées vers le commencement du xve siècle, pour les remplacer par le plan en croix grecque, avec quatre bras courts et d'égale longueur surmontés d'une coupole centrale portée sur les angles saillants intérieurs. L'émigration en Italie des savants et des artistes de la Grèce n'avait pas été étrangère à l'adoption de cette disposition très fréquemment employée dans les anciennes églises de Constantinople, d'Athènes et des provinces byzantines. Cela devint une mode, un engouement général, et Bramante lui-même, dans son projet de reconstruction de Saint-Pierre de Rome, n'avait pas hésité à substituer la forme de la croix grecque à celle de la croix latine.

Il n'est donc pas surprenant que Giuliano ait choisi pour son église cette disposition nouvelle et qu'il ait été approuvé par Laurent de Médicis.

Le plan de la Madonna delle Carceri reproduit l'image de la croix grecque dans toute sa simplicité, on peut même ajouter dans toute sa naïveté. Il se compose en effet de quatre corps de bâtiments diamétralement opposés les uns aux autres, venant se souder sur une partie centrale; trois des bras de la croix forment, à l'extérieur, des corps de construction, dégagés sur leurs côtés, tandis que le quatrième est rattaché par sa face postérieure au mur de l'ancienne prison où sont maintenant installées la sacristie et l'habitation du desservant. Les angles rentrants ainsi formés détruisent

bien un peu l'assiette du monument et nuisent à son unité, mais il est évident que l'architecte s'est surtout préoccupé de la disposition nette et franche qu'il obtenait à l'intérieur, sans porter suffisamment son attention sur l'aspect extérieur qui devait en résulter.

S'inspirant de ce qui avait été fait au Baptistère de Florence ou à l'église de San Miniato, et plus récemment, en 1470, par L.-B. Alberti à la façade de Santa-Maria Novella, Giuliano revêtit les faces extérieures des murs d'un placage de marbre blanc rehaussé de bandes de marbre vert de Prato. Au-dessus d'un socle général, s'élèvent, sur chacune des faces principales des bras de la croix, deux ordres de pilastres superposés, accouplés aux angles; l'ordre inférieur est dorique, l'ordre supérieur est ionique; un entablement complet, avec architrave, frise et corniche, surmonte le premier ordre et contourne tout l'édifice; la corniche du second ordre est architravée et relevée en fronton sur les façades; dans les axes s'ouvrent, au premier étage, des fenêtres encadrées de chambranles avec corniche, et, au rez-de-chaussée, des portes surmontées d'un attique à fronton. Dominant l'espace central formé par l'intersection des quatre pavillons, apparaît un attique carré supportant lui-même un tambour circulaire, percé de douze fenêtres rondes, couvert par une toiture conique terminée par une lanterne. La hauteur du sol au sommet des frontons est de $20^{m},30$; la hauteur totale de l'édifice est de $35^{m},40$ environ.

Toute cette architecture est d'un style classique absolument pur. Peut-être pourrait-on reprocher aux pilastres doriques d'être trop élancés; les règles édictées par Vitruve sont, en effet, loin d'avoir été fidèlement observées, mais cette fantaisie ne nuit pas à l'effet d'ensemble et concourt même à lui donner une grâce et une délicatesse qu'il n'aurait pu atteindre autrement. Malheureusement les façades de l'église de la Madonna delle Carceri sont restées inachevées; un seul des pavillons possède son revêtement de marbre complet; les deux autres ont été abandonnés à demi terminés, aussi, le mur en moellons et briques apparaît-il tristement au-dessus du premier étage attendant encore sa décoration. Ce malheur, ou cette incurie, est du reste assez fréquent en Toscane : la façade de la grande église de Santa Croce, le Panthéon florentin, n'est-elle pas restée jusqu'à ces dernières années dans sa primitive nudité? N'en a-t-il pas été ainsi pour la cathédrale elle-même, dont le mur de face a étalé pendant des siècles sa carcasse de maçonnerie? Les façades des églises de Saint-Laurent et du Saint-Esprit, magnifiques monuments, n'existent pas encore, et combien d'autres de moindre importance pourrions-nous citer, qui nous font craindre de ne voir jamais le petit chef-d'œuvre de Giuliano totalement revêtu de son manteau de marbre.

A l'intérieur, l'aspect de l'église est enchanteur; on ne saurait trop donner d'éloges à l'architecte, car il est impossible d'atteindre un plus haut degré de charme

et d'élégance avec des moyens plus simples. C'est le véritable triomphe de la forme en croix grecque, car, de quelque point que l'on examine le monument, il se présente tout entier à la vue et saisit par son aspect d'ensemble.

Si le Francione a été le maître de Giuliano Giamberti, son véritable initiateur dans l'étude de l'architecture, celui dont il a suivi les inspirations et dont il a cherché à se rapprocher toujours a été Brunelleschi, le puissant génie, le créateur original qui sut ouvrir à ses successeurs une voie nouvelle dans laquelle quelques-uns se sont distingués. La chapelle des Pazzi, construite par cet illustre architecte auprès du cloître de Santa Croce à Florence, a certainement servi, non pas de modèle, mais de guide à Giuliano pour concevoir son église de Prato; les deux productions sont filles de la même pensée. La chapelle des Pazzi est en effet surmontée d'une coupole portée sur pendentifs qui apparaît à l'extérieur au-dessus d'un tambour percé de fenêtres rondes et sous une toiture conique terminée par une lanterne. Si, à l'intérieur, les quatre bras de la croix ne s'y trouvent pas exactement représentés, on peut les pressentir, mais c'est surtout entre la disposition et la décoration des deux édifices qu'il y a une relation bien directe, car on trouve des deux côtés, les grands pilastres cannelés surmontés de leur entablement pour recevoir la retombée des voûtes, et l'emploi de la céramique polychrome pour donner plus d'éclat à



ÉGLISE DE LA MADONNA DELLE CARCERI

Construite par Giuliano da San Gallo,

A Prato.

la décoration. Ajoutons que, dans les deux édifices, tous les membres de l'architecture, pilastres, corniches, arcs-doubleaux, chambranles, construits en *pietraserena*, cette belle pierre bleue que l'on rencontre fréquemment en Toscane, se détachent sur les parties nues et enduites de la muraille. Quoi qu'il en soit, Giuliano n'avait pu choisir un meilleur modèle, ni s'en inspirer avec plus d'intelligence et plus d'à-propos.

A la Madonna delle Carceri, chaque angle, soit rentrant, soit saillant, formé par la rencontre des murs, est renforcé par un double pilastre sur lequel porte la retombée des arcs-doubleaux ; toutes les voûtes cylindriques en berceau sont décorées de caissons alternés en damier. La coupole, élevée au-dessus des quatre pendentifs, comprend une partie verticale percée de douze oculi, correspondant au tambour extérieur et un dôme demi-sphérique divisé en segments concentriques par des bandes moulurées; une ouverture de $1^{m},80$ de diamètre donne passage à la lumière que projette la lanterne placée au-dessus.

A la rigoureuse conception de cette architecture, à la justesse des proportions, à la pureté des profils, à la légèreté et à la hardiesse des voûtes vient s'ajouter l'éclat et la gaieté de la décoration : la frise du grand entablement est occupée tout entière par une bande de terre cuite émaillée représentant, en blanc sur un fond bleu, une succession continue de guirlandes de fleurs et de fruits, reliées par de nombreux rubans flottants à des

candélabres d'un beau modèle; au-dessus des pilastres, de grands écussons fleurdelisés à fond jaune sont encadrés dans des couronnes également enrubannées; dans chacun des pendentifs est inscrit un grand médaillon circulaire, entouré d'un cadre d'oves fortement accusés, dans lequel sont modelés, en émail blanc sur fond d'azur, les figures des évangélistes ayant auprès d'eux les animaux symboliques qui leur sont propres. L'allure véritablement superbe de cette décoration céramique a pu autoriser Barbet de Jouy à l'attribuer à Luca della Robbia; mais les travaux plus récents de M. Molinier et du professeur Cavallucci de Florence ne laissent plus aucun doute sur l'origine de ces faïences. Luca della Robbia, mort en 1480, avait laissé la direction de son atelier à son fils Andrea, et c'est à celui-ci, encore tout imbu des enseignements paternels, de cette élévation de style, de cette sobriété, de cette netteté, de cette précision toute classique que l'on ne peut se lasser d'admirer, qu'il convient d'attribuer ces beaux bas-reliefs[1].

Ferons-nous maintenant un crime à Giuliano Giamberti d'avoir traité ses chapiteaux d'une manière absolument fantaisiste? Nous ne pensons pas qu'il faille se montrer trop sévère à ce sujet; d'abord, parce que l'architecture du monument, quelque classique qu'elle puisse paraître, est loin d'être une application servile

1. Voy. Barbet de Jouy, *Les Della Robbia*, Paris, Renouard, 1855; — J. Cavallucci et E. Molinier, *Les Della Robbia*, Paris, Rouam, 1884.



ÉGLISE DE LA MADONNA DELLE CARCERI A PRATO

Vue intérieure

des préceptes et des règles édictés, puis, parce qu'il ne serait pas difficile de découvrir, même dans la Rome des grands siècles, de nombreux exemples de chapiteaux composés d'éléments variés, appropriés à certaines circonstances ou à certaines destinations, tels que têtes d'aigles ou cornes d'abondance. Giuliano pouvait donc, sans trop enfreindre la saine tradition, diversifier ses chapiteaux en y introduisant des fleurs ou des animaux.

Sculpteur en même temps qu'architecte, il laissait un peu de liberté à son imagination, et son ciseau savait le suivre dans ses gracieuses recherches. Du reste, il ne craignait pas de puiser à ses heures dans les richesses de l'antiquité : rien n'est plus simplement correct, plus classique, orné avec plus de convenance, que les encadrements des portes composés de chambranles avec filets de perlettes, frises gravées de belles inscriptions, corniches et frontons ornés de denticules, d'oves et de feuilles répétées; tout s'y trouve réuni.

Ne nous attachons donc pas à quelques détails qu'une critique sévère pourrait peut-être trouver imparfaits; il vaut mieux apprécier l'œuvre dans son ensemble et estimer son réel mérite. Dès maintenant nous pouvons ranger son auteur parmi les artistes distingués qui ont su se faire une place honorable à côté des maîtres illustres de la Renaissance[1].

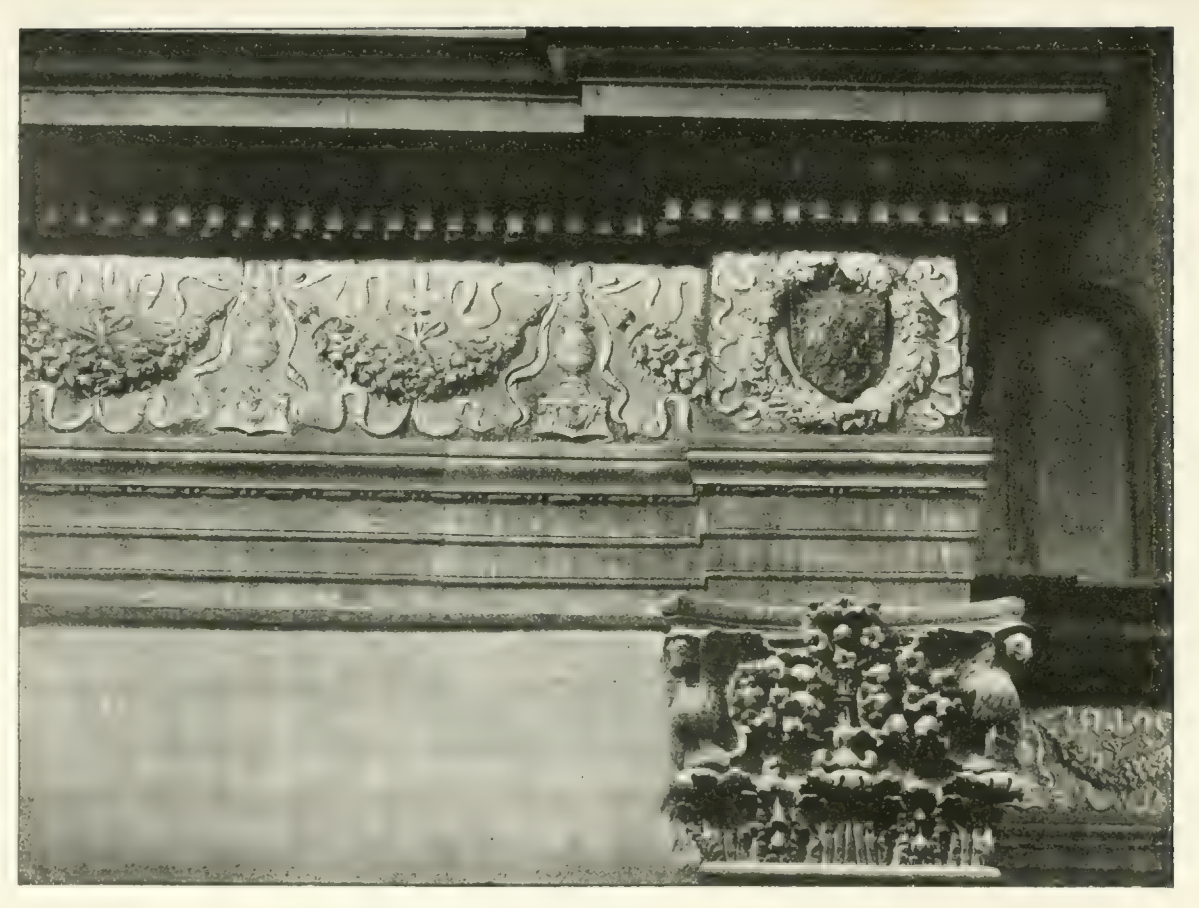
1. Aux archives de Florence, section notariale : acte passé à la demande de Ser Quirico Baldinucci de Prato, par lequel au nom des Signori Otto di Prato on remet à Giuliano da San Gallo « ultra salarium

Ajoutons ici, pour ne pas avoir à revenir plus tard à l'église de la Madonna delle Carceri, que le dessin et le modèle du maître-autel, tout en marbre blanc, ont été donnés par Giuliano lui-même en 1508, et non pas par son frère Antonio comme l'indique Vasari. Cela résulte des termes d'un contrat, passé sous la signature de Messer Baldo Magini de Prato, en date du 1er juin 1512, dans lequel la construction de l'autel à faire, sur le modèle donné par Giuliano, est allouée au marbrier Biagio de Prato, et la sculpture à Clemente di Taddeo di Santa Maria a Pontanico[1]. Les dessins de Giuliano, relatifs à la Madonna delle Carceri, conservés dans la collection de la Galerie des Offices, portent les numéros 1567, 1568, 1606 et 1607.

Au-dessus d'un socle assez bas formant gradin, deux colonnes cannelées à baguettes, avec chapiteaux d'ordre composite, supportent un entablement surmonté d'un fronton circulaire; l'autel proprement dit sert de base à ce motif qui devait encadrer un tableau représentant la Madone miraculeuse. Ce qui a pu induire Vasari en erreur, c'est qu'Antonio fut l'intermédiaire dont se servit Messer Magini pour demander à Andrea del Sarto de peindre ce tableau; sur le refus d'Andrea, Antonio

et mercedem ordinariam... gratia et amore et ex urbanitate et ut vulgo dici solet : *per cortesia*, libras centum den. flor. parvor. ». Gratification à titre bénévole prouvant la satisfaction des habitants de Prato.

1. Vasari. Édit. Sansoni. *Vie de Giuliano da San Gallo*, commentaire de Milanesi.



EGLISE DE LA MADONNA DELLE CARCERI A PRATO

Détails de l'entablement intérieur.

confia dans la suite, vers 1524, le travail à un de ses amis nommé Nicolo Soggi, artiste de médiocre valeur. Le tableau représente Messer Baldo agenouillé aux pieds de saint Ubalde son patron; vis-à-vis se trouve saint Joseph, et, au milieu, une reproduction de cette image de la Vierge qui avait opéré tant de miracles[1].

POGGIO-IMPERIALE

1486

Des travaux d'un ordre différent venaient, peu de temps après le début de la construction de l'église de Prato, solliciter l'activité de Giuliano. Son expérience d'ingénieur militaire fut mise à contribution par Laurent de Médicis pour augmenter les défenses de Poggio-Imperiale, forteresse très importante située auprès de Poggibonzi.

L'empereur Henri VII, étant en guerre avec les Florentins, résolut de fortifier une certaine position qui lui parut favorable, nommée alors Podium Bonitii ou Poggio-Bonizi et qu'il appela Poggio-Imperiale; il y réunit une population d'environ mille habitants protégés par une forte garnison. Depuis cette époque, les fortifications de Poggio-Imperiale avaient bien été entretenues, mais il parut nécessaire à Laurent d'en modifier

1. Vasari. *Vie de Nicolo Soggi.*

tout le système pour résister aux nouveaux moyens d'attaque.

Après avoir fait approuver ses plans, Giuliano se mit donc à l'œuvre. Les travaux durèrent de longues années et furent souvent interrompus, car il existe un décret de la Seigneurie de Florence, en date du 20 décembre 1488, confirmant Giuliano de Giamberti dans son emploi d'ingénieur de la forteresse, et un autre, émanant de la même autorité le 5 septembre 1490, le chargeant encore une fois de la direction générale. Malgré cela, les défenses de la forteresse ne purent être achevées à cette époque; Giuliano, obligé de venir à Rome, dut les abandonner.

Il est à croire que les Florentins n'éprouvaient pas un besoin absolu de voir terminer leur citadelle, ou bien, et cela est parfaitement admissible, que toutes les ressources dont ils disposaient étaient employées autre part, car il y eut, après le départ de Giuliano, un arrêt complet dans la marche des travaux. Ils ne furent repris que quelques années plus tard, mais sous la direction d'Antonio son frère.

En même temps que Giuliano s'occupait à transformer les fortifications de Poggio-Imperiale, il réparait celles de Poggibonzi. Comme à Poggio, ces travaux furent interrompus, probablement par les mêmes motifs, et repris quelques années après sous la direction d'Antonio. Une lettre, émanée de la Balia de Florence en 1497, indique que, dès 1495, Giuliano absent

avait été remplacé par son frère Antonio, au titre d'ingénieur chargé de diriger les fortifications de Poggibonzi; elles ne furent terminées qu'en 1511. On peut encore se rendre compte aujourd'hui de l'importance que pouvait avoir ce bel ouvrage bien qu'il soit en très mauvais état[1].

Giuliano avait dû se marier à Florence dans le courant de cette année 1486. Agé de quarante et un ans il épousait une certaine Bartolomea, dont on ignore le nom de famille, et qui lui donna dès 1487 une fille appelée Maria.

GUERRE DE SARZANE

1487

Les Florentins avaient mis le siège devant la ville de Sarzane. Cette place forte, située sur la limite des territoires de Gênes et de Florence, avait été autrefois vendue aux Florentins par Ludovico Fregoso à qui elle appartenait. Agostino, l'un de ses fils, déchirant le contrat passé avec son père, avait repris la ville à la faveur des troubles survenus à la suite de la conjuration des Pazzi, et, dans le but d'échapper à la vengeance des Florentins, l'avait placée sous la protection des Génois. Laurent de Médicis, ayant inutilement

1. Gaye. *Ordonnances de la commune de Florence*, vol. I et II.

essayé de se faire rendre Sarzane, envoya une armée l'investir sous le commandement de Jacopo Guicciardini, le père du célèbre historien. Les Génois, par leur vigoureuse défense, faisait traîner le siège en longueur, aussi, Laurent jugea-t-il nécessaire de venir en personne prendre la direction des opérations et emmena avec lui son ami Giuliano dans le mérite duquel il avait grande confiance. Les assiégeants, sous l'impulsion d'un tel chef aidé des conseils d'un si habile ingénieur, ne tardèrent pas à s'emparer de la ville. Après ce succès, Laurent confia à Giuliano le soin de relever et d'augmenter les défenses d'après les principes nouvellement adoptés.

PÉROUSE

TRAVAUX DIVERS

1487-1488

Malgré ces occupations importantes, Giuliano n'avait pas abandonné son métier de *legnaiuolo* et trouvait quelquefois l'occasion de l'exercer. Il ressort en effet d'un document tiré des archives du couvent de Saint-Pierre à Pérouse (*Libro maestro signato n°s 6-123 et 173*) que pendant les années 1487 et 1488, Giuliano avec l'aide de son frère Antonio et de son beau-frère Bartolomeo, le mari de sa sœur Smeralda, fit les dossiers des sièges du réfectoire, une fenêtre et une table

d'autel, et que ces différents travaux lui furent payés cent soixante-huit florins trois sous onze deniers.

Malheureusement, au temps de la première suppression des couvents, le réfectoire fut transformé en étable, et les beaux dossiers sculptés et incrustés furent vendus comme bois à brûler[1].

PALAIS DU ROI DE NAPLES

1488

C'est à cette même année qu'il faudrait, d'après les commentateurs de Vasari, rapporter le voyage que fit Giuliano à Naples, voyage entrepris d'après les conseils de Laurent de Médicis, afin de présenter au roi les plans et le modèle d'un palais que celui-ci désirait faire construire. Ferdinand II avait toute confiance dans le jugement artistique de Laurent, avec lequel il était demeuré en rapports de bonne amitié, et l'avait en conséquence prié de lui désigner un architecte capable de mettre ses projets à exécution. Laurent choisit Giuliano.

Le modèle terminé et les plans dessinés, Giuliano hésitait à partir et voulait envoyer à Naples son frère Antonio; Laurent intervint encore et le décida à faire le voyage en lui faisant remarquer que non seulement

1. *Giornale di erudizione artistica*, vol. I, fasc. III : Maestri e Lavori in legame in Peruzia nei secoli XVe e XVIe.

sa présence était absolument nécessaire pour jeter les fondations du monument, mais, qu'à cette occasion, il établirait des relations cordiales et personnelles avec le roi, ce qui augmenterait considérablement sa réputation. Giuliano partit donc pour Naples. Ferdinand ne donna pas suite à son projet; en tous cas, s'il y eut un commencement d'exécution, les travaux durent être promptement interrompus, car il n'en existe pas trace aujourd'hui.

Le plan de ce palais, conservé dans la collection des dessins de la bibliothèque Barberini à Rome, est signé et porte la date de 1488; voici le texte manuscrit qui l'accompagne : QVESTA E LA PIANTA DVNO MODELO DUNO PALAZO CHEL' MAGNIFICO LORENZO DE MEDICI MANDO A RE FERNDO DI NAPOLI E IO GIVLIANO DA S° G° POICHE LEBBI FINITO ANADAI COLO M°, (modelo) SOPRA DETTO.

FT. NEL. MCCCDLXXXVIII.

« Ceci est le plan d'un modèle d'un palais que le Magnifique Laurent de Médicis envoie au roi Ferdinand de Naples et moi Giuliano da San Gallo après l'avoir terminé suis allé avec le modèle susdit. »

L'orthographe de Giuliano, très fantaisiste ici comme en toute autre circonstance, témoigne d'une instruction première assez élémentaire, mais le beau plan dont nous donnons la reproduction, d'après le dessin du grand album de la bibliothèque Barberini, démontre que ses connaissances architecturales dépassaient de beaucoup ses talents littéraires.

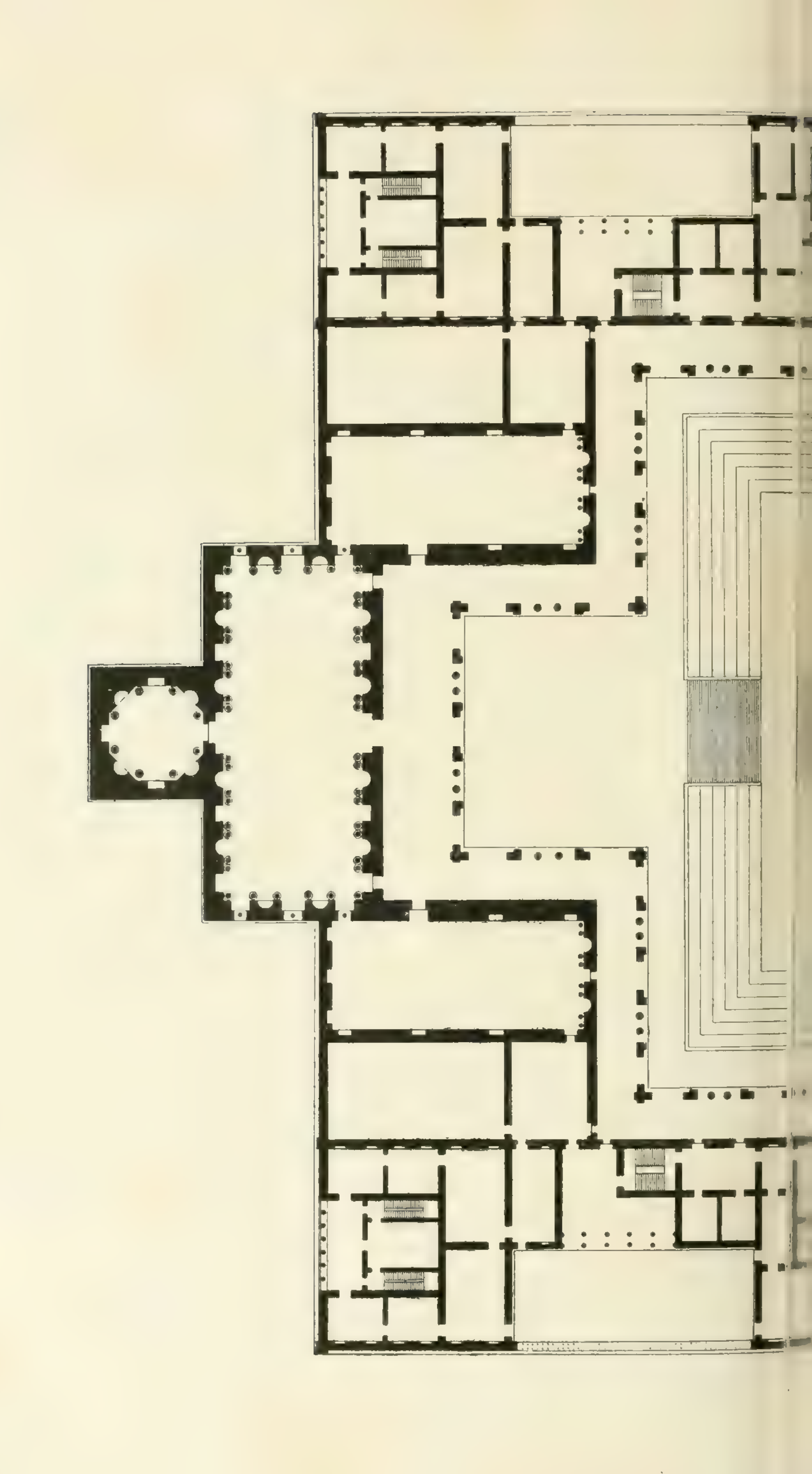
C'est en effet un véritable projet académique que nous avons sous les yeux, un plan où toutes les parties d'un vaste édifice se développent avec une parfaite symétrie et avec une ampleur vraiment royale.

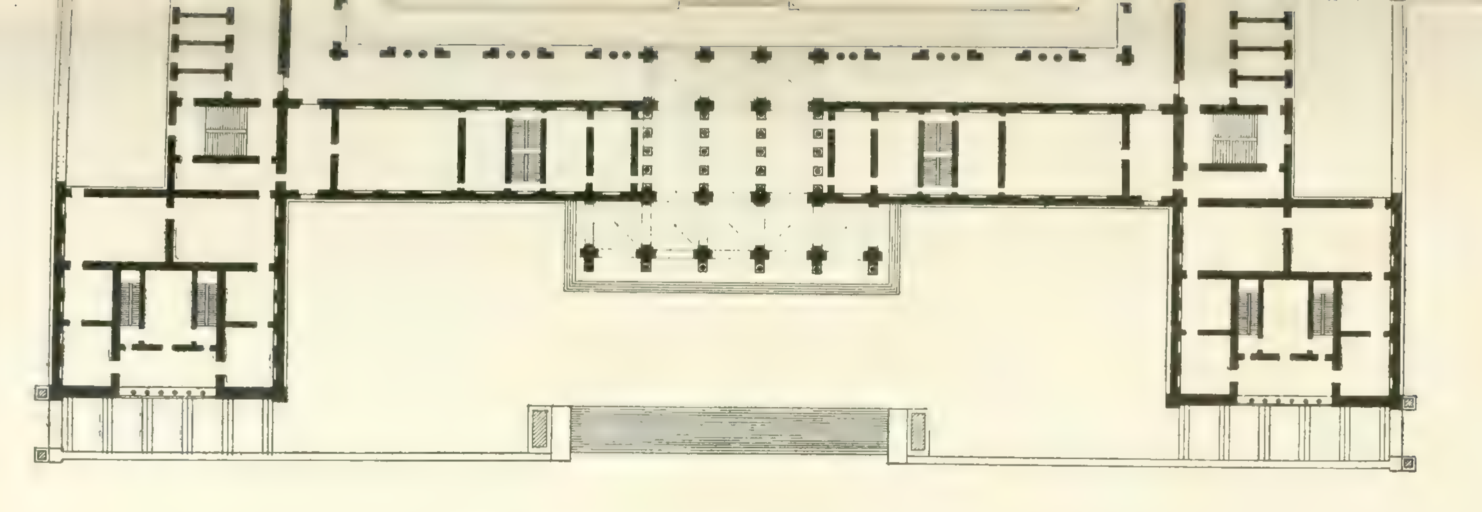
Par un premier degré on arrive sur une large terrasse s'étendant en avant du palais; le milieu de la façade est occupé par un grand portique composé de cinq arcades; en arrière de ce péristyle, un vestibule, recoupé par trois rangées de colonnes, aboutit à la grande cour. Ici, le projet de San Gallo prend des proportions presque gigantesques et aurait donné lieu, s'il avait pu être exécuté, à une œuvre absolument originale. Cette cour devait être une sorte d'amphithéâtre garni de gradins sur les quatre côtés, et conservant au milieu un espace assez vaste pour permettre d'y donner des fêtes et des tournois; les cotes inscrites au plan, indiquent 135 bras dans le sens transversal, et 60 bras dans le sens longitudinal, sans compter l'arrière-cour, occupant un carré de 25 bras sur chaque face, largement ouverte par un de ses côtés sur la précédente. Cet espace considérable est circonscrit par des portiques formés, d'après le plan, par une succession d'arcades alternant avec des plates-bandes supportées par de légères colonnes. Au delà de l'arrière-cour, on pénètre dans une magnifique salle des fêtes rectangulaire, voûtée et ornée sur tout son pourtour de niches et de colonnettes. Une salle octogone, comportant la même décoration de niches et de colonnes,

probablement surmontée d'une coupole et pouvant servir de chapelle, se trouve placée dans l'axe du plan et termine les constructions du palais. Les bâtiments réservés à l'habitation du souverain et de sa suite ainsi que les services nécessaires sont compris dans des corps de logis élevés autour de la grande cour, et se prolongent en deux ailes faisant saillie de chaque côté de la façade.

Giuliano, le *legnaiuolo*, pouvait, à juste titre, après la conception d'un tel plan, s'intituler architecte.

La fin du récit de Vasari est tout à la louange de San Gallo : le roi voulant rémunérer son travail lui fit offrir une coupe pleine de pièces d'or, des chevaux et de riches vêtements; l'artiste refusa ces présents en disant qu'il était au service de Laurent le Magnifique qui le payait largement, mais ajouta que, s'il avait mérité une récompense, il lui fût permis de choisir, dans la collection royale des antiques, quelques morceaux qu'il rapporterait à son maître. Le roi touché de ce noble désintéressement accéda à ce désir, et Giuliano put rapporter à Florence un grand buste de l'empereur Hadrien qui fut placé au-dessus de la porte du palais Médicis, une statue de femme et un Cupidon endormi, toutes pièces d'un grand mérite.





PLAN DU PALAIS POUR LE ROI DE NAPLES

Par Giuliano da San Gallo.

FLORENCE

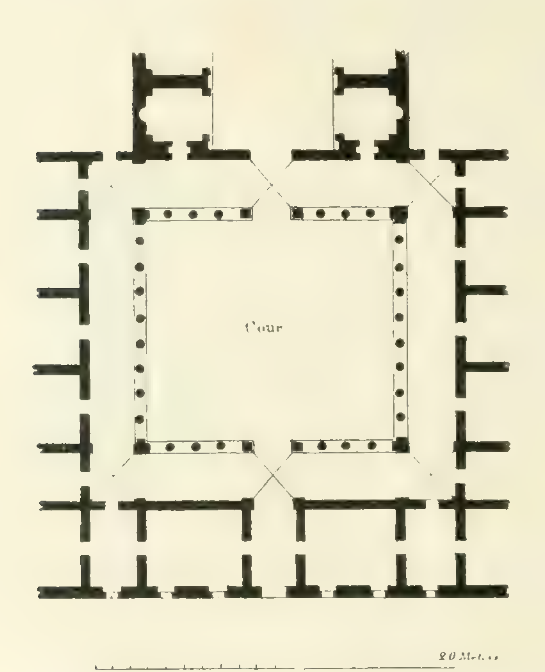
COUVENT DE CESTELLO. SANTA MARIA MADDALENA DEI PAZZI

1487-1488

Le couvent et l'église de Santa Maria degli Angeli, dits de Cestello, situés via di Pinti, avaient été fondés au xiiie siècle. Mal entretenus par les moines cisterciens qui n'en étaient pas propriétaires, les bâtiments de ce monastère étaient arrivés à un état de délabrement complet, lorsqu'en 1479 les religieux entrèrent en pleine possession de tous les biens qui dépendaient du couvent. Ils résolurent aussitôt de le reconstruire et de l'embellir de telle sorte qu'il devînt un des plus beaux de Florence.

On commença par refaire les bâtiments d'habitation et par restaurer la chapelle. Les revenus dont jouissaient les moines devaient être cependant modestes, car ces travaux furent menés avec beaucoup de lenteur. Il est certain toutefois qu'à un moment quelconque, probablement en 1488, bien que cette date n'ait rien de bien positif, Giuliano fut désigné comme architecte, et grâce aux libéralités d'un donateur généreux nommé Jacopo d'Alamanno Salviati, put imprimer un peu plus d'activité à cette reconstruction. On décida donc de refaire

d'abord la façade de l'église, puis de construire un cloître. De cette façade, nous n'avons rien à dire, l'architecture en est d'une simplicité extrême : au rez-de-chaussée, une porte ouverte sous une arcade permet d'entrer dans l'église, au-dessus, le mur qui s'élève droit est percé d'une fenêtre.



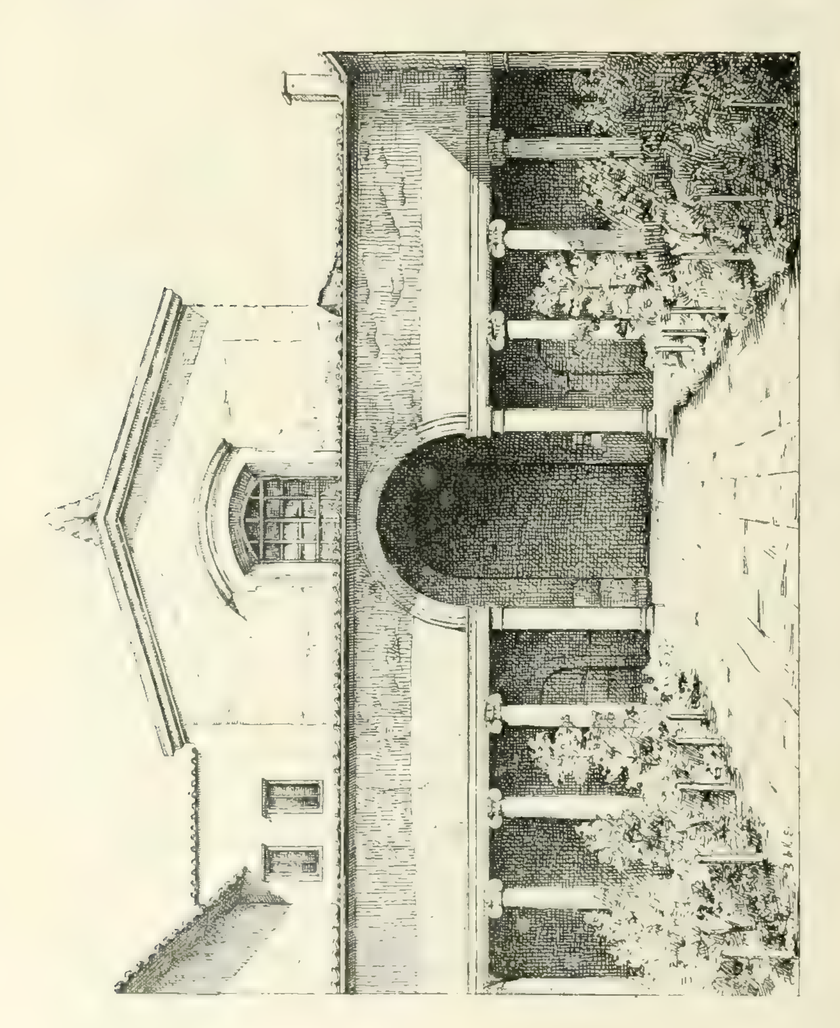
PLAN DU CLOITRE,
COUVENT DE CESTELLO.
S. M. Maddalena dei Pazzi, à Florence.

Le cloître offre plus d'intérêt; on y reconnaît le résultat direct des études faites par Giuliano au Forum romain, mais elles sont appliquées avec toute la parcimonie que comportait la situation financière des religieux. C'est le classique le plus absolu, le plus froid, le plus sévère et le plus pauvre; on se croirait en face d'un de ces portiques qui abondaient à Rome au long des rues et sous lesquels s'ouvraient les boutiques du petit commerce : c'est le cloître d'un bien modeste couvent, malgré le désir

exprimé par les moines de faire une belle œuvre.

Pour entourer le préau assez restreint, 14m,60 dans le sens de la largeur et 12 mètres sur les côtés, l'architecte construit des galeries de 3 mètres de large, voûtées en berceau, se pénétrant aux quatre angles pour former voûte d'arête. Aux portiques qui supportent ces voûtes, et forment galeries, il adopte la plate-bande, faisant porter l'entablement, ou pour mieux dire, le seul architrave, qui, ici, fait fonction d'entablement, directement sur le chapiteau des colonnes. Pour rehausser ce que la monotonie de cette architecture aurait de trop mesquin San Gallo ouvre deux belles arcades dans les axes des grands côtés, et donne ainsi un certain caractère de noblesse à l'ensemble, tout en rachetant la différence de longueur des faces du cloître; ces arcades retombent sur des piliers carrés répétés aux quatre angles de la galerie; tous les autres points d'appui sont des colonnes d'ordre ionique, ou du moins ayant des bases ioniques, et surmontées de chapiteaux dont les volutes, largement développées, descendent jusqu'à la hauteur du gorgerin, laissant apercevoir entre elles une frise ornée de cannelures, d'oves et de perlettes. Ces chapiteaux de forme bizarre se rapprochent en effet de la gracieuse et délicate silhouette du véritable chapiteau ionique grec, mais il entre dans leur ornementation des éléments que n'ont jamais employés les Grecs. Vasari rapporte qu'ils auraient été copiés sur un chapiteau de marbre antique trouvé à Fiesole, ce

qui lui assignerait peut-être une origine étrusque, cette ville ayant été florissante bien avant la conquête



CLOITRE DU COUVENT DE CESTELLO

En avant de l'église S. M. Maddalena dei Pazzi à Florence.

romaine; en tous cas, ce modèle précieux, religieusement conservé dans la collection de l'évêque de Fiesole, témoigne d'un souvenir tout particulier de la Grèce,

et ferait admettre des rapports assez étroits entre les populations de cette partie de l'Étrurie et celles qui habitaient les rives de la mer Égée. Il n'y a rien que de très naturel à ce que ce beau fragment, qui avait excité à l'époque de sa découverte une admiration générale, ait été pris comme modèle par Giuliano pour couronner les colonnes de son cloître. Ce qu'il y a de plus surprenant, et ce qui est à la louange des études faites par notre architecte, c'est que les chapiteaux des piliers carrés soient traités exactement comme ceux des antes ioniennes antiques.

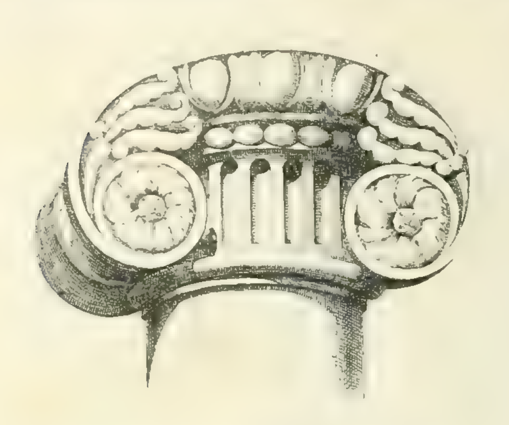
Une ornementation si peu en rapport avec la simplicité générale du cloître, avait dû entraîner à des dépensesqui parurent excessives aux héritiers de Jacopo d'Alamanno Salviati, car, après avoir payé quatre cents ducats d'or, sans avoir pu faire achever complètement les travaux, ils prièrent les moines de les faire terminer avec leurs propres ressources ou de s'adresser à d'autres donateurs[1].

Le couvent de Cestello passa, en 1623, aux mains

1. Le Prof. Medici, dans un article de la *Revista internazionale*, XI[e] année, 1879-80, dit que dans les archives du couvent, il n'a rien trouvé se rapportant au nom de San Gallo, mais qu'il existe une pièce dans un livre intitulé « *Benefactori* » indiquant que « D. Antonio di Domenico Brilli nostro monaco fu particolare benefattore di Cestello poiche, la chiesa per antichita minascendo rovina procuro fossi riedificata in presente anno 1479 ».

Vasari. Édit. Sassoni. *Vie de Giuliano da San Gallo* : note de Milanesi.

des religieuses carmélites, qui échangèrent leur demeure malsaine de San Frediano contre le monastère des cisterciens. Il est vrai que le cardinal François Barberini avait deux sœurs dans la communauté et qu'il tenta les pauvres moines par une allocation supplémentaire de 30 000 écus. Les religieuses carmélites, en mémoire de sainte Marie-Madeleine de' Pazzi, qui avait vécu et était morte dans leur ancien couvent, donnèrent le nom de leur sainte compagne à leur nouvelle demeure : le monastère de Cestello prit depuis cette époque le nom de Santa Maria Maddalena de' Pazzi[1].



CHAPITEAU DU CLOÎTRE DE CESTELLO
A Florence.

La plupart des entre-colonnements du cloître sont aujourd'hui murés. Deux des galeries, celle qui se trouve en avant de l'église et lui sert de péristyle ainsi que la galerie latérale gauche, subsistent dans leur état primitif; les deux autres côtés du cloître, celui qui fait face à l'église et celui de droite, sont convertis en salles intérieures; un mur en maçonnerie s'élève entre les

1. Milizia. *Memorie degli architetti antichi e moderni*, T. Ier, p. 223.

colonnes, mais néanmoins elles apparaissent toutes sur la face du mur dans lequel elles semblent encastrées; aucune n'a été supprimée.

FLORENCE

COUVENT DES AUGUSTINS

1488

Non loin de la porte San Gallo, dans le faubourg, en dehors de la ville, il y avait autrefois un hôpital dit de Santa Maria del Popolo, fondé en 1218 par Guidalotto dell' Arco, et par Bernardesca sa femme, pour y recevoir les pèlerins et les enfants trouvés. Les moines augustins, dont le couvent était situé dans le voisinage, administrèrent l'hôpital jusqu'à ce que, par une bulle de Pie II, donnée le 8 novembre 1463, cette maison de secours fut incorporée avec tous ses revenus à l'hôpital des Innocents, nouvellement construit à Florence sur la place de l'Annonciation[1]. Le séjour des moines dans leur couvent devint alors bien précaire; à peine la charité publique leur fournissait-elle de quoi suffire à leurs besoins.

A la tête de la communauté se trouvait un homme d'une haute valeur et d'une grande vertu; il s'appelait Mariano de Genezano. Laurent de Médicis qui aimait à

1. Leopoldo del Migliore. *Firenze illustrata*.

approfondir les questions de religion et de haute morale l'avait souvent appelé auprès de lui et le traitait avec distinction. Mariano obtint du Magnifique la promesse de faire reconstruire le couvent de la porte San Gallo et de le doter convenablement. Laurent tint sa parole avec la libéralité qu'il apportait alors à tout ce qu'il faisait, et choisit comme architecte son protégé Giuliano.

Parmi les dessins de maîtres conservés à la Galerie des Offices à Florence, il s'en trouve deux de la main de Giuliano, portant les numéros 1573 et 1574, représentant le plan d'une église annexée à un couvent. Aucune indication écrite sur ces études ne permet de les appliquer au couvent de San Gallo; cependant, ils ont une relation si évidente avec les désignations et les mesures indiquées, par Giuseppe Richa[1], ainsi que dans les *Scritture di casa Tempi* et dans l'*Arte di Por Santa Maria,* que l'on peut prétendre, avec beaucoup de vraisemblance, posséder les véritables plans du couvent de San Gallo.

L'église de San Gallo avait 90 bras de long sur 30 de large et 17 de hauteur; elle était entourée de dix-sept chapelles, se trouvait terminée par une abside et comprenait une sacristie; cette construction était estimée 3 800 florins d'or. Le cloître avait quatre faces, de cha-

1. Giuseppe Richa. *Notizie stor. delle chiese Fiorentine*. 1754.

2. Le bras toscan est de 0m,584, quelquefois il atteint 0m.61; il se divise en 20 soldi, et chaque soldo en 12 denari.

cune 38 bras de développement, divisées en arcades portées sur des colonnes avec chapiteaux, les bases reposaient sur des socles; il avait coûté 2400 florins. La libreria ou bibliothèque avait 45 bras de long sur 18 de large; cette vaste pièce était voûtée, elle avait 26 bras de hauteur et était estimée 2 500 florins. Un dortoir long de 127 bras sur 20 de large, 37 cellules et 2 autres dortoirs situés au rez-de-chaussée, voûtés comme le réfectoire, étaient comptés pour 3800 florins. La salle capitulaire, l'infirmerie, le noviciat et le logement des étrangers formaient un seul corps de logis de 48 bras de long sur 18 de large et 28 de hauteur, il avait coûté 3000 florins. En outre, le couvent comportait un second cloître fort simple, deux autres cours de service et les cuisines, pour une valeur de 900 florins; enfin, les murs qui entouraient le jardin, long de 338 bras, large de 262, avec une petite chapelle, étaient comptés pour 600 florins. Le tout formait une somme totale de 16 900 florins. Il n'est pas étonnant que des dépenses si considérables, souvent répétées, n'aient obligé Laurent à restreindre peu après ses générosités.

A défaut de mieux, les plans conservés aux Offices joints à ces indications permettent de se faire une idée de l'importance des constructions élevées sous la direction de Giuliano. Il eût été bien intéressant d'en pouvoir apprécier le style. Aucun document ne peut renseigner à cet égard, mais nous savons, par le récit de

Vasari, que l'architecte s'était acquitté de la tâche qui lui avait été confiée d'une façon tellement satisfaisante, que Laurent lui donna dès lors le droit de porter le nom de Giuliano da San Gallo. Vasari ajoute que Giuliano, s'entendant appeler ainsi par tout le monde, dit un jour en plaisantant au Magnifique Laurent : « Votre Seigneurie, en m'appelant San Gallo, m'enlève le nom d'une ancienne famille, et, loin d'avoir gagné je perds à cet échange. » Laurent lui répondit qu'il valait mieux être le chef d'une maison nouvelle, que de tirer sa gloire de ses ancêtres; ce qui satisfit, paraît-il, notre architecte. Cette anecdote, demeurée célèbre, peut être vraie, mais il est avéré que depuis longtemps les deux frères Giamberti étaient désignés à Florence par le surnom de San Gallo, comme l'indiquent les registres des délibérations de l'Opéra du Dome de Florence, aux années 1482 et 1485; ce surnom aurait même été déjà donné à leur père Francesco, mort en 1480, pour le distinguer des autres membres de la famille, parce qu'il habitait une maison située dans la ville auprès de la porte San Gallo[1].

Du reste, c'était un usage presque général à Flo-

1. Les deux frères Giuliano et Antonio avaient habité longtemps avec leurs parents dans une maison située sur la paroisse Saint-Barnabé ; toute la famille s'y trouvait encore réunie en 1469, d'après la déclaration faite pour la taxe de l'impôt. C'est en 1477 que Francesco Giamberti avait acheté un terrain situé en dehors de la porte San Gallo, sur la paroisse de Saint-Laurent et qu'il s'y fit bâtir une maison.

rence et en Toscane de surnommer tout le monde; la moindre circonstance fournissait un prétexte. Pierre de Médicis, le père de Laurent, n'y avait pas échappé; à son état de santé fort précaire, il devait d'être appelé *Il Gottolo*, le goutteux; Laurent était devenu *Il Magnifico*. Mais cette coutume était surtout fréquente parmi les artistes : Ridolfo Corradi était surnommé *Ghirlandajo;* Raibolini était dit *il Francia;* Antonio Bazzi, *il Sodoma;* l'architecte Simone, un peu bavard, répondait au nom de *Cronaca;* et *Francione*, et tant d'autres, sans compter ceux qui étaient désignés par le lieu de leur naissance, et le nombre de ceux-là était légion. Il n'y a donc rien de surprenant à ce que deux jeunes gens se destinant à la carrière des arts, vivant au milieu d'artistes, aient été immédiatement distingués d'entre tant d'autres Giuliano et Antonio, par le nom de l'endroit où ils habitaient et fussent appelés San Gallo. Il peut être cependant fort exact que ce surnom ait été officiellement consacré, par le magistrat suprême de la République, comme une véritable distinction honorifique, et, qu'à partir de ce moment, ce nom, inscrit dans les actes, pût être légué par Giuliano à ses descendants comme un titre de noblesse dont ils auraient le droit de s'enorgueillir.

Laurent de Médicis venait souvent au couvent de San Gallo, il y tenait volontiers ses assises littéraires; le prieur Mariano, théologien, orateur, admirateur passionné de la poésie et des lettres, déployait dans ces

occasions son éloquence et son savoir qui faisaient l'admiration générale.

Ce magnifique édifice eut une existence bien courte. Comme il était très voisin des murs de la ville, et que son occupation par les troupes du prince Philibert d'Orange assiégeant Florence, en 1529, au nom de Charles-Quint, aurait constitué un immense danger, on résolut de le démolir. Cette détermination fut mise à exécution d'une façon tellement radicale que, pendant deux cents ans, toute trace des anciennes constructions avait disparu. Vasari rapporte que, de son temps, il ne restait plus le moindre vestige des maisons du bourg ni du monastère. En 1738, à l'époque où le grand-duc François II faisait élever le superbe arc de triomphe qui fait aujourd'hui l'ornement de la Piazza San Gallo, on découvrit les fondations du couvent à peu près à égale distance de l'arc et du torrent Mugnone, sur la route qui mène à Bologne.

FLORENCE

PROJET D'UN PALAIS POUR LAURENT LE MAGNIFIQUE

1488

Il est certain que vers cette époque Laurent, devenu le chef incontesté de l'État, songea à se faire construire un palais afin d'abriter *sa Magnificence* d'une façon peut-être moins sévère que derrière les hautes murailles

du palais Médicis élevé par son grand-père; il chargea Giuliano da San Gallo de lui présenter un modèle. L'acquisition du palais Pitti, dont la construction commencée en 1453 par Brunelleschi n'était pas encore terminée, aurait peut-être pu le tenter, mais il n'en eut jamais la pensée, du moins aucun témoignage ne pourrait être cité à l'appui de cette opinion. Laurent fit donc acheter un terrain considérable, appartenant à l'hôpital des Innocents, situé près des murs de la ville, dans un espace bien découvert, pouvant se prêter à toutes les splendeurs d'une habitation presque royale; une rue nouvelle, déjà nommée *via della Crocetta*, devait être ouverte à travers ce nouveau quartier pour aboutir sur la place du futur palais.

De toute cette vaste entreprise, il ne reste que les plans tracés par l'architecte. Peut-être ce beau projet n'était-il qu'une fantaisie princière; peut-être l'état des finances de Médicis, assez précaire alors, s'opposa-t-il à sa réalisation? Quoi qu'il en soit, le Magnifique continua à habiter la demeure de ses pères, et Giuliano conserva son plan comme un précieux souvenir. Il en existe un exemplaire, à la galerie des Offices à Florence, annoté, coté et très probablement tracé par Antonio, le frère de Giuliano. Il reproduit, dans des proportions moins vastes, le parti qui avait été adopté pour le plan du palais du roi de Naples : une façade donnant sur une terrasse; une grande cour centrale, entourée de galeries, garnie de gradins sur les quatre côtés pour

servir d'amphithéâtre, et, dans l'axe, une salle de fêtes; les bâtiments d'habitation devaient être situés de chaque côté de la cour centrale et donner sur des jardins disposés en avant et sur les côtés du palais.

FLORENCE

CAPO MAESTRO DU DOME

1488

Giuliano, auquel nous donnerons maintenant le nom consacré de San Gallo, n'était pas seulement l'ami et l'architecte préféré de Laurent de Médicis, la commune de Florence, représentée par le conseil de la Balia, lui témoignait également toute confiance. Milanesi a retrouvé un document indiquant, qu'à la date du 24 avril 1480, Giuliano da San Gallo aurait été nommé *capo maestro dell'opera del Duomo*, surintendant des travaux de la cathédrale, mais que, par une circonstance restée inconnue, il se démit de ces fonctions au bout de quelques jours, le 5 mai de la même année. Il s'agissait, croyons-nous, de terminer la lanterne de la coupole, laissée inachevée depuis la mort de Brunelleschi. Qu'advint-il? Nous l'ignorons. Nous verrons plus tard San Gallo reprendre ces importantes fonctions et participer dans une large mesure à l'achèvement complet de la coupole.

FLORENCE

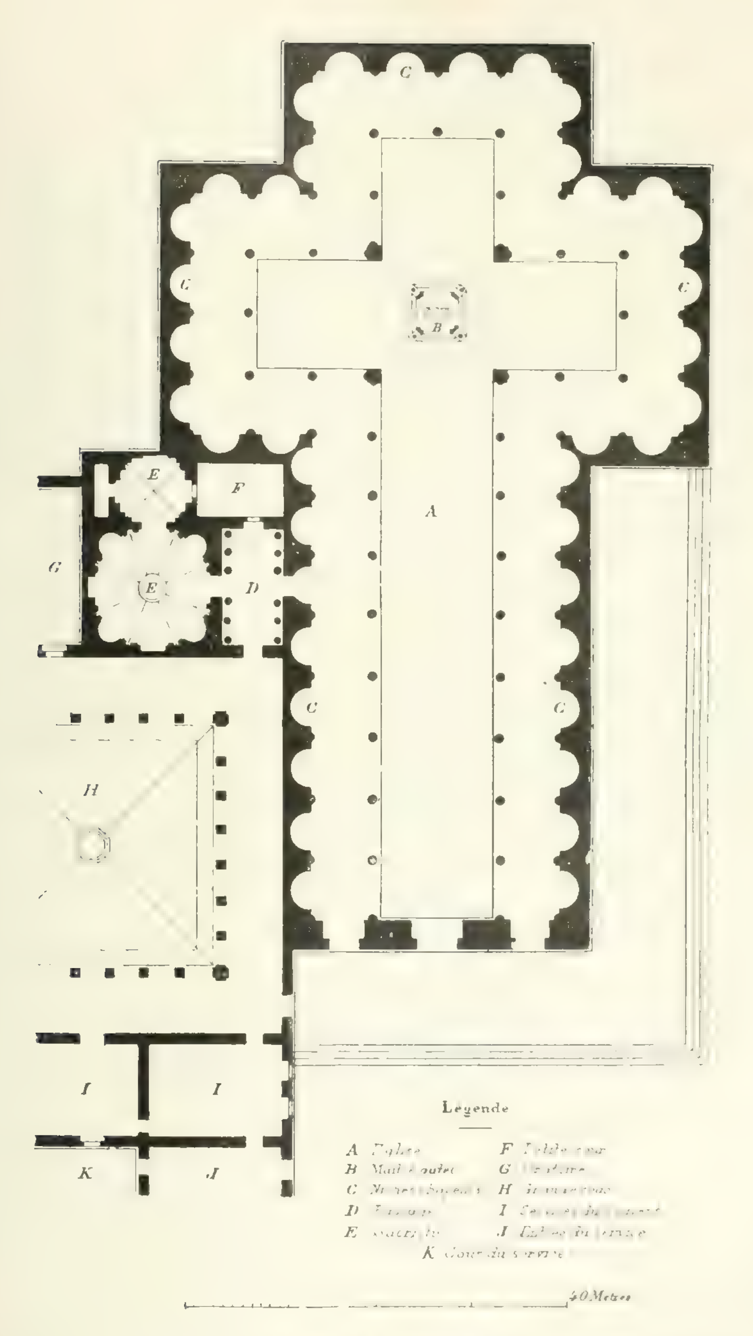
ÉGLISE DE SAN-SPIRITO

1435-1487

Auprès de l'emplacement occupé aujourd'hui par le magnifique temple placé sous l'invocation du Saint-Esprit, s'élevait autrefois une assez modeste église construite en 1292. Après la victoire de Governelo, en 1398, la Seigneurie décrétait la construction d'une église nouvelle; mais, par suite de guerres ou d'autres circonstances, les travaux furent retardés jusqu'en 1435. On choisit alors Felippo Brunelleschi comme architecte. Le grand artiste, voulant faire quelque chose de très beau et d'un style tout nouveau, mit une grande lenteur dans l'exécution de ses plans, et la mort venait le surprendre, le 16 avril 1444, laissant son œuvre loin d'être achevée. On possède en effet un reçu daté du 5 avril 1446, c'est-à-dire deux années après la mort de Brunelleschi, donnant quittance d'une somme de 90 florins d'or payée à Giovanni di Pierone Fancelli pour la livraion d'une des cinq colonnes qui lui avaient été commandées. Pendant quatorze ans, les travaux continuèrent lentement, dirigés par divers architectes se succédant les uns aux autres, sans pouvoir leur imprimer une grande activité, lorsque, le 14 mars 1471, un incendie détruisit l'ancienne église. Cet accident, arrivé à la suite d'une pieuse représentation dans

laquelle on avait voulu figurer l'image du paradis avec des toiles peintes et beaucoup de lumières, obligea la Seigneurie à hâter la construction de la nouvelle église. Des quêtes furent faites, la générosité des familles riches habitant le quartier fut mise à contribution, mais, malgré ce secours, la marche du travail se trouvait bien souvent entravée ; enfin, Andrea Salvi, nommé architecte du monument en 1479, parvint à en terminer l'intérieur. Luca Landucci pouvait écrire dans son *Diario Fiorentino*, à la date du 20 avril 1480 : « Dans ce temps-là, on acheva la coupole de Santo-Spirito et on prêcha dessous. »

Cependant l'édifice n'était pas complètement terminé, il manquait la façade, et le modèle de Brunelleschi ne donnait aucune indication à ce sujet. Alors commença une de ces polémiques ardentes, comme il s'en élevait souvent à Florence, au milieu de cette population d'artistes où tout le monde était en état de juger et voulait donner son avis dans une question intéressant les beaux-arts. Fallait-il ménager quatre portes, ou trois portes seulement pour entrer dans l'église? Salvi avait bien commencé la construction du mur de face en réservant trois baies, mais le parti adverse s'était révolté, toute la ville était en émoi : les fabriciens s'assemblèrent. Ce fut la répétition de ce qui s'était passé à Prato, pour l'église de la *Madonna delle carceri*, et ces âpres discussions devaient se produire fréquemment en Toscane; mais, ce qu'il y a de remarquable ici, ce qui peut même paraître presque incroyable,



PLAN DE L'ÉGLISE ET DE LA SACRISTIE DE SAN-SPIRITO

A Florence.

c'est que, ne sachant à qui donner raison, la Seigneurie, par une lettre datée du 10 mai 1482, ordonna aux architectes Andrea Salvi et Scorbaccia de poursuivre la construction de ce mur de face, sans y faire quoi que ce soit qui pût faire préjuger l'adoption de l'une ou l'autre disposition. Un an après, le 15 mai 1483, on convoque une assemblée en présence du gonfalonier de la République, Antonio Ridolfi, sous la présidence de Jacopo Guicciardini, et l'on décide que le premier projet sera poursuivi. On pourrait croire que la présence de personnages si considérables va rendre la décision irrévocable et immédiatement exécutoire; il n'en est rien. Les adversaires ne désarment pas, et font si bien, que le 13 mai 1484, la Seigneurie annule la décision antérieurement prise et suspend les travaux. Deux années se passent. Enfin, le 13 mai 1486, soixante-quatre personnes sont réunies, architectes, artistes, magistrats, fabriciens; et, que propose-t-on? De faire trois portes, mais que ces trois portes devront compter comme quatre, attendu que celle du milieu sera tellement large qu'il faudra la diviser en deux par un pilier central. Véritablement, tous ces graves personnages n'ont pas pu se regarder sans rire.

Il est nécessaire d'indiquer brièvement ce qui avait donné naissance à cet homérique débat. L'église de San-Spirito, dont le plan marque la forme d'une croix latine bien accusée, est divisée à l'intérieur en trois nefs, une très large et les deux autres fort étroites;

elles sont séparées par une série d'arcades qui se poursuivent tout autour de l'édifice, en contournant les bras du transept et l'abside. Du côté de la façade, rien n'avait été indiqué par Brunelleschi. Devait-on faire retourner le portique intérieur et le faire passer devant le mur de face? Dans ce cas, il fallait, pour continuer la régularité des arcades, placer une colonne dans l'axe de la grande nef, et, comme conséquence, ouvrir quatre portes vis-à-vis des quatre entre-colonnements du portique. Fallait-il au contraire faire buter les deux bas-côtés sur le mur de face, sans retour de portique? Trois portes suffisaient alors pour correspondre aux trois nefs de l'église. Tel était l'état de la question; de là venaient le grand embarras ainsi que le motif de la discussion passionnée.

L'assemblée des Soixante-quatre, après de longues tergiversations, finit par adopter franchement le parti des trois portes. Alors Giuliano da San Gallo entre en scène : furieux de ce résultat qu'il déplore, il écrit directement à Laurent de Médicis, en ce moment aux bains de Morba :

Au Magnifique Laurent de Pierre de Médicis,
aux bains de Morba.

Au nom de Dieu, le jour du 15 mai 1486.

Cette lettre n'a d'autre but que d'avertir Votre Magnificence que mercredi on discuta l'emplacement des portes de San-

Spirito ; six architectes étaient présents, à ce que j'ai entendu dire, car j'étais à Prato ; j'avais cependant été invité *quoique n'étant pas architecte*[1] ; les six étaient : Alrado, Vittorio di Bartolocio, Lorenzo della Golpaia, Simone del Caprino, le chef-maçon, Giuliano da Majano et Bernardo Galluzzi. Vittorio parla de trois portes ; Bernardo Galluzzi et le chef-maçon de trois et de quatre portes, indiquant qu'ils voulaient faire au milieu une porte aussi grande que la nef principale et la diviser en deux parties par une colonne, à l'instar d'une fenêtre à la vénitienne. Ce projet fut rejeté pour de bonnes raisons. Giuliano da Majano opina pour trois portes et soutint son dire d'arguments sérieux et ne voulut jamais changer d'avis, de sorte que ce parti fut adopté. De telle sorte que nous ne pouvons plus vivre à cause du grand orgueil qui s'est emparé du Majano à la suite de ce qu'il appelle cette grande victoire. Ainsi, vous êtes averti. J'espère en Votre Magnificence, et qu'à votre retour vous serez celui qui ne laissera pas gâter un si bel édifice. Je n'ai rien d'autre à vous dire : que le Christ vous préserve du mal.

Votre serviteur,

GIULIANO DA SAN GALLO.

Reçue de Giuliano da San Gallo, le 17 mai 1486.

Al Magnificho Lorenzo di Prò de Medici
al Bagno a Morba.

Solo questa per dare aviso a Vostra Magnificenza, chome mercholedi passato si fecie richiesta sopra le porte di Santto-

1. On peut à bon droit s'étonner de voir dans cette lettre Giuliano déclarer qu'il n'est pas architecte. Les artistes florentins ne perdaient jamais, chez eux, la qualification qu'ils avaient adoptée au début de

Inspirito e faci 6 architettori secondo che io one intesso : no vi fu'io per che ero à Pratto : benche architettore non sia : ma pure io fu dé richiesti e quali furono questi : l'Alrado, Vittorio di Bartolocio, Lorenzo della Gholpaia, Simone del Chaprino, el capitano marattore, Giuliano da Majano, Bernardo Ghaluzzi.

Vettorio dise de tre; el Bernardo Chalozi e l'chapittano dise tre e quattro in questo mo' : che voleva fare nel mezo una portta grande quantto la nave di mezo e poi mettere una colona i'mezo chome issta una finesstra a la viniziana; non fu a provatta per buna ragione. Giuliano da Maiano dise de le ttre e provala per molte ragione, e sempre la sosstenue de le ttre, per modo che il parttitto se prese dele ttre. Si ché per ttantto, noi non ei posiamo isstare per la gran boria che mena el Maiano, che dicie che a autto quessta vettoria. Si che siatte avisatto. Ispero in Vosstra Magnificienza ch'a la ttornatta vosstra siatte quelo non laci guastare si belo dificio. Non alttro per questa; Christo di male vi guardi.

Vostro servidore,

GIULIANO DA SANGHALO.

1486. — di Giuliano da San Gallo ai di 17 di maggio[1].

Cette très curieuse lettre indique non seulement l'opinion de San Gallo dans une question qui excitait alors tous les esprits, mais elle nous fait savoir dans

leur carrière. C'est ainsi que, dans une lettre datée du 15 avril 1503, reproduite dans le *Buonarroti*, Giuliano, appelé en témoignage, s'y trouve encore désigné sous le titre de *legnaiuolo*.

1. Cette lettre, d'une orthographe toute particulière, a été reproduite en fac-similé dans le vol. I, n° 89, de : « Le scritture di artisti italiani dal secolo XIV al secolo XVII riprodotte con la fotografia da C. Pini a corredate di notizie da Gaetano Milanezi. » Firenze, Le Monnier, 1876, 3 vol. in-4°.

quels termes d'intimité il était avec son Magnifique protecteur.

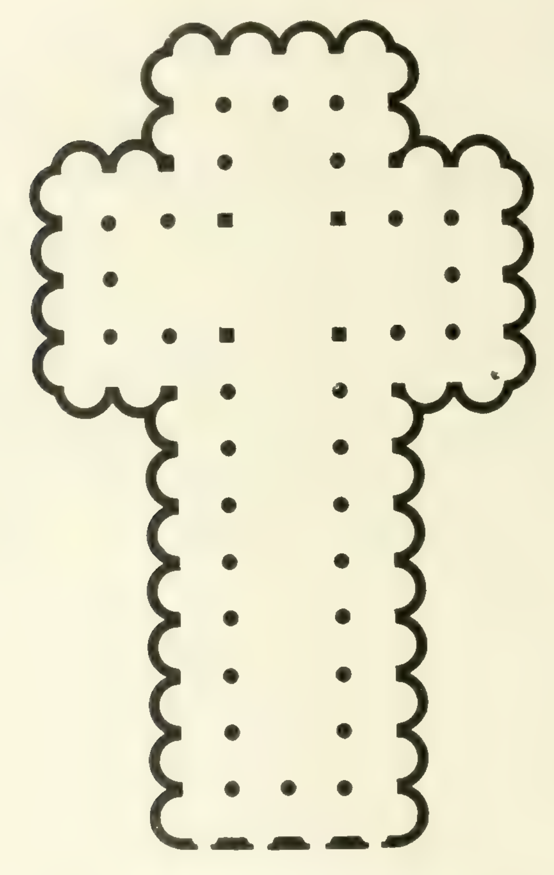
San Gallo se pose donc fièrement, bien qu'à son dire *il ne soit pas architecte*, en défenseur de la symétrie intérieure commandée logiquement par la disposition des portiques. Il a raison d'espérer que Laurent de Médicis, dont l'autorité, en fin de compte, tranchait tous les différends, suivra son avis, car les travaux furent immédiatement suspendus, et Giuliano reçut commission de présenter un projet avec les quatre portes, en attendant d'être chargé de son exécution[1].

Mais Laurent restait confiné à Morba plutôt par raison d'État que pour sa santé, et ne pouvait s'occuper ni de San Gallo ni de l'église San-Spirito. Pendant ce temps, l'architecte Salvi, encouragé par les fabriciens, hâtait les travaux et faisait terminer le mur de face avec trois portes (novembre 1487). Laurent, débarrassé des soucis que lui imposait le maintien de l'équilibre politique en Italie, revint enfin à Florence, et voulut faire donner à son architecte favori une compensation à ce petit déboire ; le 27 juin 1488, les fabriciens assemblés ayant décidé de faire élever la grande sacristie de l'église, confiaient à San Gallo, sur la recommandation de Médicis, le soin d'en faire le modèle; une commis-

1. Le projet de façade pour l'église de San-Spirito, dessiné par Giuliano da San Gallo, est conservé à la Galerie des Offices à Florence et porte le n° 133 de la collection. — Un plan et une façade, dessinés par Antonio da San Gallo le jeune, portent le n° 900.

sion lui en fut régulièrement expédiée, le 14 août 1489.

Nous donnons ici, à côté du plan actuel de l'église



PLAN DE L'ÉGLISE DE SAN-SPIRITO

Par Giuliano da San Gallo.

du Saint-Esprit, le plan dessiné par Giuliano et retrouvé dans le Recueil de ses dessins conservé à la bibliothèque Barberini par le prince Tommaso Corsini, archi-

tecte lui-même. Nous voulons réserver au prince artiste le soin d'expliquer, dans une lettre jointe à la copie du plan qu'il adressait au professeur Cavallucci à Florence, quelle avait dû être selon lui la pensée de San Gallo.

Rome, 13 juin 1875.

Monsieur Cavallucci,

L'autre jour, me trouvant dans la bibliothèque Barberini, j'ai voulu revoir l'album de Giuliano da San Gallo qui, que je sache, n'a jamais été publié ni illustré. Arrivé au quatorzième feuillet, je suis resté agréablement surpris à la vue d'un plan de notre église de San-Spirito avec quatre portes dans la façade. Ce plan, dont je vous envoie ci-joint une esquisse, a résolu ce qui pour moi avait toujours été une énigme, c'est-à-dire m'a démontré que la discussion sur la façon de répartir les portes dans la façade de l'église avait été non seulement possible mais qu'elle avait eu sa raison d'être. Dois-je vous dire mon entière impression? Il me semble que l'idée des quatre portes doit avoir été la première. En effet, non seulement la continuation du péristyle le long du mur de la façade est conforme à l'idée fondamentale du plan, mais aussi elle réduit la longueur du bras de la croix intérieure à la proportion du double du bras transversal, ce qui est un rapport très simple que, il me semble, les architectes du xv[e] siècle observaient très volontiers. Peut-être tout ce que je vous dis vous est déjà connu, en ce cas je vous prie d'agréer la bonne intention. En tous cas j'aurai eu l'avantage de me distraire agréablement pendant quelque temps des scènes douloureuses au milieu desquelles je me trouve, et de me dire, avec l'estime la plus distinguée,

Votre dévoué,

PRINCE TOMMASO CORSINI[1].

1. Le plan ci-joint et la lettre du prince Corsini m'ont été com-

SACRISTIE DE L'ÉGLISE DE SAN-SPIRITO

1489-1496

La sacristie de San-Spirito est séparée de l'église par un vestibule, œuvre du Cronaca comme architecte, et de son élève, Andrea Contucci dal Monte-Sansovino, sculpteur et architecte florentin : c'est une belle salle oblongue de 6 mètres de largeur dont la voûte en berceau retombe sur un entablement porté par six colonnes de chaque côté; chapiteaux, frises de l'entablement, caissons de la voûte, sont ornés d'une fine et abondante décoration inspirée des beaux exemples de l'antiquité.

Vasari attribue, tantôt au Cronaca, tantôt à Sansovino, la construction de la grande sacristie : c'est une double erreur; il est certain aujourd'hui que ce charmant monument d'une exquise pureté de forme, d'un style absolument correct, est bien l'œuvre de Giuliano da San Gallo, qu'il en a donné les dessins, les plans et fourni le modèle. Du reste, cette construction n'a pas été l'œuvre d'un jour; aussi, est-il fort probable que,

muniqués par M. le Professeur Cavallucci lui-même en 1898. Je lui en exprime ici tous mes remerciements.

En attendant de commencer les travaux de la sacristie de San-Spirito, Giuliano ne restait pas inactif. Milanesi a retrouvé la preuve que, à cette époque, il avait fait et sculpté une magnifique porte en bois pour la salle d'audience de la corporation des juges et des notaires (*Arte dei Giudici e Notai*).

pendant ses absences, Giuliano a dû confier à des camarades et collègues travaillant dans le vestibule voisin le soin de surveiller ses ouvriers ou de terminer quelques détails; c'est ce qui a pu faire l'erreur de Vasari.

Le plan de cette sacristie est un octogone régulier de 12 mètres de diamètre, dont chaque côté est alternativement ouvert ou creusé en forme de niche demi-circulaire; une des ouvertures communique au vestibule et sert de porte d'entrée, une autre donne accès à une petite chapelle, les deux autres sont occupées par des autels. Ces niches et ouvertures présentent, en élévation, de belles arcades accotées par de doubles pilastres cannelés, placés de chaque côté des angles du plan; un entablement régulier, de style très simple, sans ornements dans la frise, avec une seule rangée de denticules sous le larmier, complète ce premier étage; un second ordre de pilastres, également accouplés dans les angles, supporte un autre entablement et complète la partie verticale de la muraille; au-dessus, commence la coupole, toujours octogonale, dont les segments sphériques, séparés par des arêtes saillantes, viennent se réunir autour du tambour qui forme la base de la lanterne.

La fameuse double coupole du dôme de Florence, élevée par Brunelleschi peu d'années auparavant, venait d'étonner le monde; il est donc bien naturel qu'elle ait servi de type à beaucoup de constructions du même

genre, quoique d'importance moindre; ici par exemple, le rapprochement est évident, mais il était fatalement amené par la forme octogonale du plan des deux édifices. San Gallo ne pouvait du reste s'inspirer d'un plus beau modèle.

La sacristie est éclairée par la lanterne, par huit oculi percés dans les lunettes servant de base aux segments de la voûte, et par huit fenêtres rectangulaires, encadrées de chambranles et surmontées de frontons, ouvertes dans les panneaux du second étage.

La chapelle annexée à la sacristie est d'une architecture absolument identique et continue l'ordonnance adoptée : elle représente un carré de 7 mètres de côté, dont chaque face est occupée par une arcade; chaque angle est renforcé par des pilastres accouplés; l'entablement reçoit la retombée d'une voûte cylindrique décorée de caissons; un autel en occupe le fond. Les grandes niches de la sacristie, destinées à recevoir les objets précieux et les vêtements sacerdotaux, sont fermées par des panneaux de boiserie d'une disposition simple, élégante même dans certains détails, où l'on reconnaît la main des habiles *legnaiuoli* florentins.

Les chapiteaux des pilastres, aussi bien dans la chapelle que dans la sacristie, sont tous de composition variée, sinon de style différent; tout en cherchant à se rapprocher de la forme corinthienne, ils s'en éloignent considérablement par la fantaisie voulue qui a présidé à leur composition. Il était de mode à Florence, à

cette époque, de poursuivre cette recherche de l'originalité jusque dans ses extrêmes limites. Nous avons constaté, dans les chapiteaux de l'église de la Madonna delle Carceri, une tendance déjà bien marquée vers cette interprétation fantaisiste de l'antique, et, si nous l'avons en partie excusée dans un monument isolé et de petite dimension, nous ne saurions nous montrer aussi conciliants ici, dans le voisinage de la belle architecture de Brunelleschi. C'est un abandon absolu de toute règle : les vases, les oiseaux, les mascarons, les figurines, forment un assemblage qui manque absolument de style et dont la bizarrerie n'est pas suffisamment rachetée par la délicatesse extrême de l'exécution. Ces chapiteaux variés, mais semblables deux à deux sur les pilastres accouplés, sont fouillés par un ciseau plus habile que judicieux : véritable travail d'orfèvrerie, fait pour être regardé de près et mal à sa place à la hauteur où il se trouve. Que ces sculpteurs s'appellent San Gallo, Cronaca, Pollaiuolo, Andrea Contucci, le reproche a la même valeur et s'adresse à cette petite académie d'artistes qui, tout en admirant les beautés de l'architecture antique, tout en respectant ses formes et en appliquant ses lois, voulaient innover et transformaient à leur gré les dispositions admirables du chapiteau corinthien, le seul des chapiteaux grecs que les Romains aient respecté, en une réunion d'ornements et d'éléments disparates. Cette tendance, indice d'un goût plus raffiné qu'épuré et du manque

d'une forte éducation première, fait de tous ces Florentins de la fin du xve siècle des maîtres de second ordre, ayant du charme, de la grâce, de la naïveté, une grande habileté à tout faire, à tout concevoir, à tout entreprendre, mais à qui il manque les caractères du génie créateur d'un chef d'école, d'un Brunelleschi ou d'un Bramante.

La sacristie de San-Spirito ne fut terminée qu'en 1496, par conséquent, à une époque où San Gallo n'était pas encore revenu à Florence du voyage qu'il fit en France à la suite du cardinal Julien della Rovere.

On attribue généralement à Brunelleschi la conception du plan d'ensemble de toutes les constructions, église, couvent et cloîtres, qui formaient le groupe de San Spirito. Le grand cloître, celui qui tient à l'église par ses longs côtés, est entouré de belles arcades d'ordre ionique; il fut édifié par l'architecte Alfonso Parigi vers 1520; l'autre cloître, de dimensions plus petites, plus simple, environné de portiques doriques, est l'œuvre de Bartolomeo Ammanati qui le termina en 1564.

VILLA DE POGGIO A CAJANO

1489

Cette célèbre demeure, où les Médicis aimaient à s'entourer de tant d'illustres amis, avait été élevée par

Laurent de Médicis sur les fondations d'un ancien château ayant appartenu à la famille des Cancellieri de Pistoie, mais dont l'origine première remontait à l'époque romaine. Le nom de Cajano n'était que la forme italienne des mots Caiana, Villa Caiana, Rus Caianum, Podium Caianum, indiquant clairement qu'un Caius avait été le premier propriétaire et fondateur de la villa.

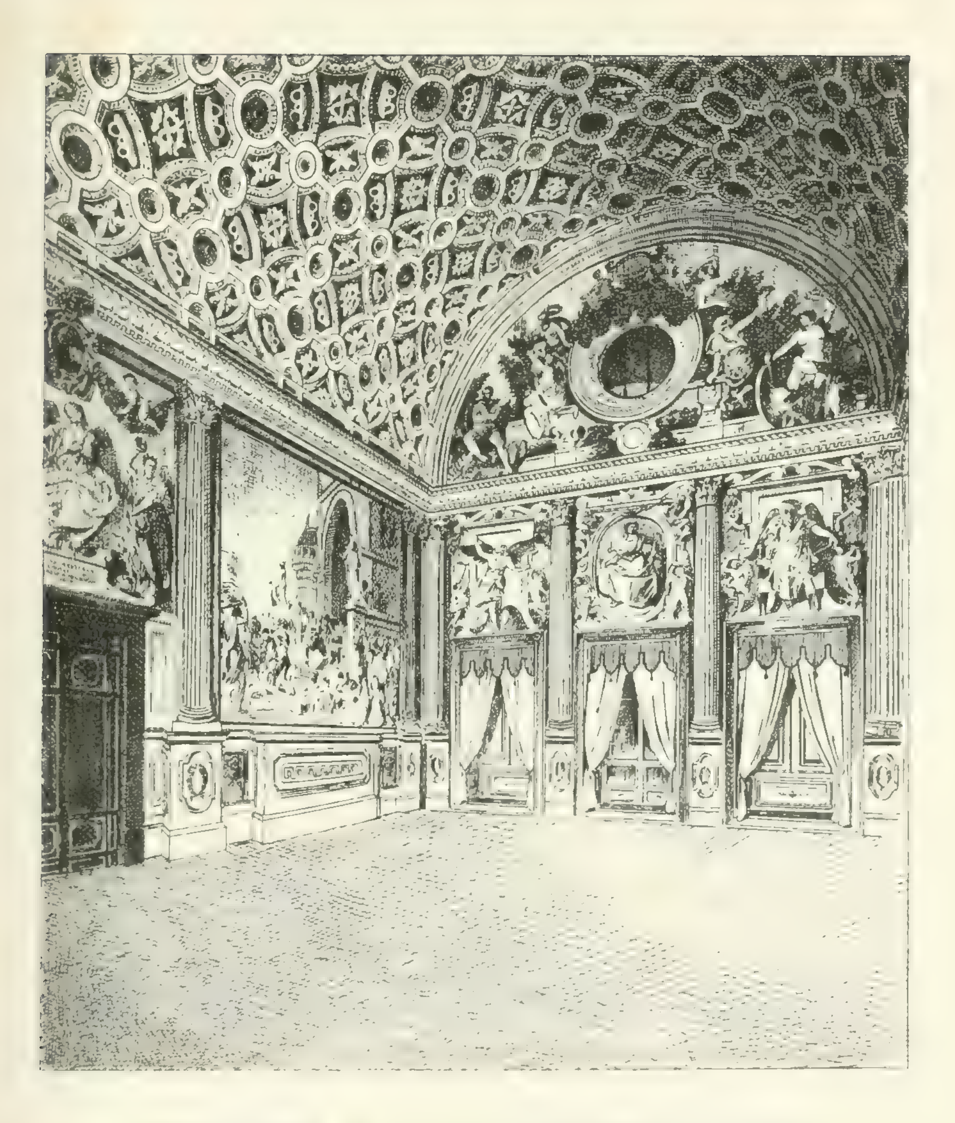
Laurent le Magnifique acheta le domaine de l'un des membres de la famille Cancellieri, ou peut-être de Palla Strozzi qui le tenait lui-même des Cancellieri.

Le bourg de Poggio est situé entre Florence et Prato, et l'ancienne villa des Médicis s'élève sur une colline voisine qui incline en pente douce jusqu'aux bords du fleuve Ambrone. Simple maison de campagne, où Laurent allait chercher le repos des affaires dans le commerce de quelques érudits familiers et dans les soins à donner aux travaux agricoles, la villa était devenue trop petite pour contenir la nombreuse clientèle de poètes, de philosophes, de littérateurs et d'artistes que, dans sa magnificence, Médicis traînait toujours à sa suite.

Laurent voulut réédifier les bâtiments avec une splendeur appropriée à sa nouvelle situation. Il chargea donc ses meilleurs architectes de lui présenter des projets ou des modèles, et choisit celui de Giuliano comme présentant une forme toute nouvelle, très différente des autres dessins et concordant parfaitement

avec ses propres idées. Milanesi croit que les travaux de réfection ont été entrepris dès l'année 1485, et cite à l'appui de cette opinion une lettre dédicatoire écrite par Politien à L. Tornabuoni, lettre écrite le 4 novembre 1485, et placée en tête du poème intitulé *Ambra*, composé à la louange du séjour à Cajano; mais il n'y avait alors que les anciens bâtiments. La nouvelle construction fut commencée en 1489; le *Diario* de Luca Landucci dit expressément : « qu'en cette année Laurent de Médicis commença un palais à loggia dans sa propriété de Cajano où il fit beaucoup de belles choses, entre autres le Casin, véritable œuvre d'un grand seigneur ».

La villa est exhaussée sur un vaste soubassement en arcades qui l'entoure complètement; elle occupe une surface assez étendue, mais ne présenterait aucun caractère artistique, avec ses toits plats, ses murs blancs et ses volets verts, si l'on n'y entrait par un porche ou loggia voûté en berceau, dont la façade est ornée d'un immense fronton porté sur des colonnes. Cette architecture un peu sévère est agrémentée d'une ornementation de terre cuite émaillée qui remplit tout le tympan du fronton et se poursuit en scènes variées, pleines de petits personnages, tout au long de la frise. Le style de cette décoration trahit déjà les tendances un peu prétentieuses du XVIe siècle; c'est en effet Léon X qui, voulant donner à l'habitation de son père une apparence de richesse en rapport avec la brillante



GRAND SALON DE LA VILLA DE POGGIO A CAJANO

Par Giuliano da San Gallo.

situation à laquelle était parvenue la famille des Médicis, fit ajouter cette loggia à la villa, en même temps qu'il chargeait Andrea del Sarto de peindre les grands panneaux du magnifique salon du premier étage[1]. Cette vaste pièce avait été pour Laurent un sujet de grande préoccupation. Par quel procédé pourrait-on couvrir une si grande surface? Giuliano résolut le problème en construisant au-dessus de la salle une voûte cylindrique au moyen de pièces de béton coulé dans des formes mobiles en bois puis juxtaposées les unes aux autres; cette invention assez nouvelle, imitée des anciens constructeurs romains, avait été appliquée pour la première fois à Milan, par Bramante, à l'église Santa Maria *presso San Satyro*, par conséquent elle était encore très peu connue. Giuliano, au dire de Vasari, employait ce système de construction de voûte dans une maison qu'il édifiait pour lui-même, et cet exemple aurait pleinement rassuré Médicis. Vasari peut dire vrai, mais, dans ce cas, il faudrait, avec Milanesi, reculer de quelques années l'achèvement du salon de Cajano et le reporter au moins à l'année 1491, pour le

1. Le cardinal Jules de Médicis, chargé par Léon X de faire orner de stucs et de peintures à fresque le grand salon de la villa, pria Octavien de Médicis, son cousin, de surveiller ces travaux; il les confia par portions égales à Franciabigio, Jacopo da Pontormo et Andrea del Sarto. Ces peintres ne purent terminer leurs tableaux; le sujet laissé inachevé par Andrea, représentant *César recevant les tributs*, fut complété en 1580 par Allori, comme l'indique une inscription placée par ce dernier au bas du tableau.

faire coïncider avec l'édification de la maison de Giuliano; du reste, la villa n'était pas même terminée à la mort de Laurent de Médicis[1]. Le grand salon qui occupe la partie centrale des bâtiments de la villa a 17 mètres de longueur sur 11 de large, sa hauteur est de 12m,50, dont 7m,25 pour la partie verticale des murs, et 5m,25 pour la voûte; une corniche régnant tout autour de la pièce s'appuie sur des colonnes qui, aux deux extrémités, laissent entre elles l'espace des fenêtres. La voûte est uniformément décorée de caissons circulaires, luxueusement ornés, reliés les uns aux autres par des rosaces saillantes. La richesse de cette noble architecture est encore rehaussée par les belles peintures placées entre les colonnes.

ROME

CLOITRE DE L'ÉGLISE DE SAINT-PIERRE-AUX-LIENS

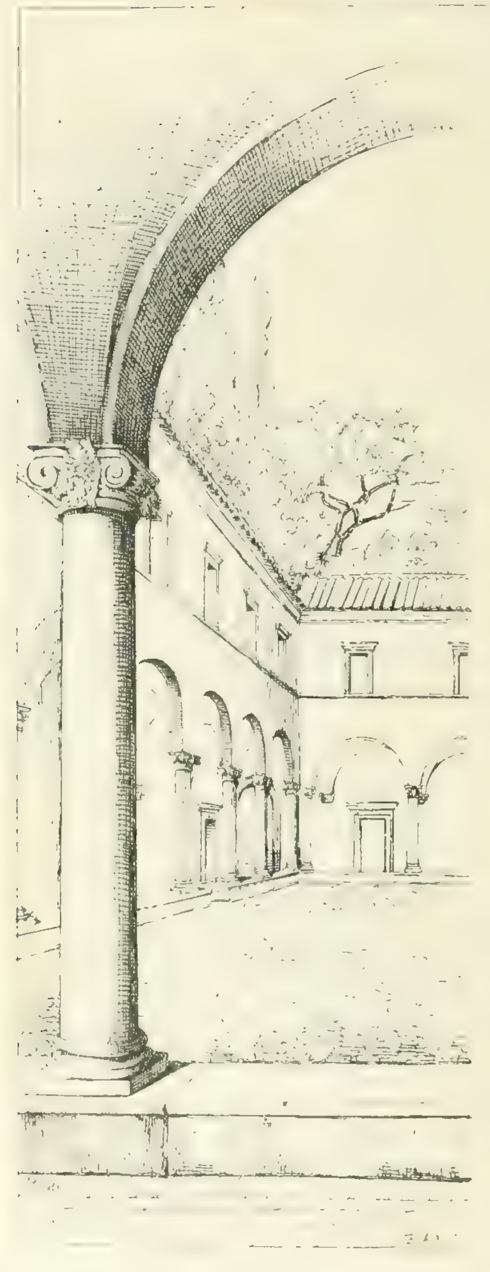
1490

Le cardinal Julien della Rovere habitait à Rome le magnifique palais des Saints-Apôtres[2]; mais son titre

1. Guichardin. *Parallèle entre Cosme et Laurent de Médicis.* Œuvres inédites.

2. La restauration de l'église et du palais des Saints-Apôtres avait été commencée par Pierre della Rovere en 1474 et continuée après sa mort par son cousin Julien qui fit faire le cloître et la coupole de l'église par Giovannino de Dolce. Ces travaux, poursuivis activement pendant le règne d'Innocent VIII, étaient presque achevés au début de celui d'Alexandre VI.

cardinalice de Saint-Pierre-aux-Liens lui faisait un devoir de restaurer et d'embellir la vénérable et antique église fondée par l'impératrice Eudoxie, pour recevoir les chaînes dont saint Pierre avait été chargé à Jérusalem et à Rome. Sixte IV, cardinal au titre de Saint-Pierre-aux-Liens avant d'être souverain pontife, avait fait voûter la nef transversale de l'église autrefois couverte par une charpente en bois, et élever, par son architecte préféré, Baccio Pontelli, le portique extérieur. Le palais voisin avait même reçu un commencement de restauration lorsque Julien della Rovere succéda à son oncle. Le nouveau cardinal fit venir des chanoines réguliers de Saint-Augustin pour desservir l'église et mit le palais à leur disposition; mais cet édifice ne comportait pas de cloître, il fallut en construire un. Della Rovere chargea de ce soin Giuliano da San Gallo dont il connaissait l'activité et l'énergie. Les travaux, commencés dans les premiers jours de l'année 1490, furent, dès l'abord, vigoureusement poussés, puis, peu après durent être abandonnés pendant quelque temps, peut-être même pendant quelques années, et repris par la suite, car certaines inscriptions indiquent deux époques différentes. A défaut de ces inscriptions, le monument lui-même interrogé avec soin ne laisse aucun doute à cet égard. En examinant avec attention les chapiteaux des colonnes du cloître, on remarque que, sous une forme ionique parfaitement identique, ils sont de deux espèces: les uns ne portent aucun signe dis-

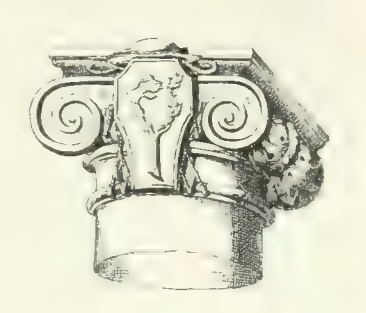


CLOÎTRE DE SAINT-PIERRE-AUX-LIENS

Par Giuliano da San Gallo

tinctif, tandis que d'autres présentent sur leur face extérieure des écussons ornés. Ces écussons sont eux-mêmes de deux sortes : les uns, sont surmontés du chapeau de cardinal, et le chêne, emblème des della Rovere, en occupe toute la surface ; sur les autres, la tiare pontificale avec les clefs en croix est sculptée au-dessus du chêne; il est certain que tous ces écussons font bien partie intégrante de la masse de marbre dans laquelle a été pris chaque chapiteau, et n'ont pas été rajoutés après coup. Ces chapi-

teaux, ainsi ornés, n'occupent pas des situations bien définies dans la succession des colonnes, ils sont disséminés un peu de tous les côtés sans ordre régulier, ce qui fait supposer que la fantaisie seule du sculpteur ou de l'architecte en a déterminé la place. Il faut donc admettre que tous datent d'une même époque, nécessairement postérieure à l'exaltation de Jules II, et que l'artiste a voulu rappeler les deux dignités dont avait été successivement revêtu le fondateur du couvent. Giuliano da San Gallo, comme nous le verrons par la suite, a possédé toute la confiance du pape pendant les premières années de son règne, au moins jusqu'en 1506; on peut donc lui attribuer avec certitude la construction complète du cloître de Saint-Pierre-aux-Liens, et, si quelques détails restaient encore inachevés lorsqu'il revint à Florence, son frère Antonio, demeuré à Rome, pouvait les terminer.





Le style du monument est large et d'une simplicité bien appropriée à sa destination : les galeries sont voûtées en arête ; les colonnes supportent directement des arcades bien ouvertes que n'accompagne aucun ornement, aucune archivolte même ; les bases, finement

moulurées, reposent sur un mur d'appui peu élevé. Ces galeries, composées de cinq arcades sur chaque face, et non pas sept comme l'indique Letarouilly, encadrent un jardin au centre duquel s'élève un élégant portique à quatre colonnes, placées deux de chaque côté pour soutenir, au-dessus d'une margelle de puits, un riche couronnement à grandes volutes surmonté des armoiries du cardinal della Rovere. Vasari, dont on peut admettre cette fois l'indication comme parfaitement exacte, écrit dans la « Vie du sculpteur Simone Mosca », qu'Antonio da San Gallo, ayant succédé à son frère dans la direction des travaux du couvent, fit faire la margelle de la citerne, la bouche du puits « *bocca di quel pozzo* » et qu'il employa Mosca à sculpter les très beaux mascarons qui la décorent. Mais ces derniers travaux ne furent achevés que longtemps après la construction du cloître, par les soins du cardinal Leonardo, successeur de Jules II au titre de Saint-Pierre-aux-Liens.

Aujourd'hui, le palais de Saint-Pierre-aux-Liens est occupé par l'École des ingénieurs civils. Le beau cloître de Giuliano da San Gallo a été respecté, la charmante margelle et son portique existent toujours, mais les constructions supportées par les galeries du cloître et les arcades elles-mêmes sont couvertes d'un enduit peint en imitation de briques ; le caractère du monument s'en trouve complètement dénaturé.



PALAIS GONDI PIAZZA DI FIRENZE

Par Giuliano da San Gallo

A Florence

FLORENCE

PALAIS GONDI

1490

Giuliano ne demeura pas longtemps à Rome; après avoir mis en bonne voie les travaux de Saint-Pierre aux-Liens, il revint à Florence où des occupations d'une grande importance allaient le retenir pendant quelque temps.

Parmi les banquiers ou les négociants florentins parvenus à une fortune considérable, il faut citer la famille des Gondi. Giuliano di Leonardo Gondi avait su s'attirer la confiance des rois de Naples, Alphonse et Ferdinand d'Aragon, et leur avait rendu de tels services que ce dernier voulait lui conférer le titre de duc. Gondi, en bon républicain, refusa cette dignité, mais, pour ne pas déplaire au roi, consentit à faire surmonter son écusson de la couronne ducale avec la devise : *non sine labore*, et prit pour cimier un bras tenant une masse d'armes. Si Giuliano Gondi avait refusé les honneurs, il avait accepté l'argent royal; aussi, revenu à Florence, eut-il hâte de se faire construire un palais magnifique.

L'emplacement choisi était situé sur une place assez vaste, vis-à-vis l'église de Sainte-Florence, et devait s'étendre jusqu'à l'encoignure de la rue qui portait alors le nom *delle Prestanze*, rue de Gondi

aujourd'hui, pour aller rejoindre le vieux tribunal des consuls. Par suite de diverses circonstances, expropriations difficiles, arrêts dans la marche des travaux, et d'autres causes restées ignorées, ce désir d'étendre la façade du palais, exprimé par Giuliano Gondi dès 1490, renouvelé dans son testament en 1501, ne put être mis à exécution que quatre siècles plus tard, par un autre Gondi, qui fit, en 1872, restaurer tout le vieux palais et accroître la façade jusqu'à l'angle de la rue.

La première pierre fut posée le 20 juillet 1490, d'après le procès-verbal dressé à cette occasion et inséré dans un *Diario Fiorentino ;* Giuliano da San Gallo en avait fourni le modèle et donné les dessins.

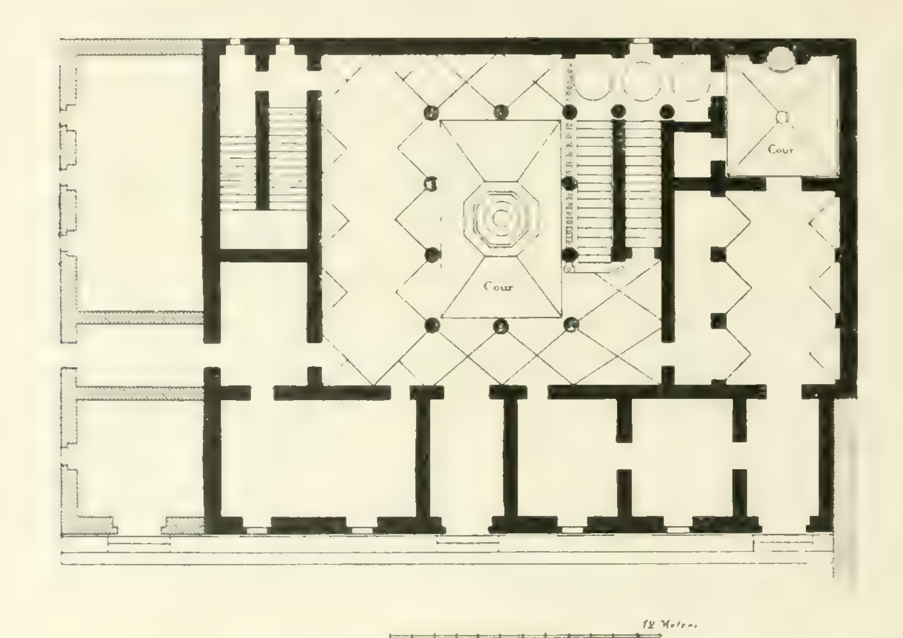
Depuis un siècle, l'architecture florentine s'était complètement transformée. Les palais construits pendant la première moitié du xve siècle n'étaient plus, il est vrai, ces citadelles formidables, à l'aspect farouche et sombre, témoins de luttes intestines, accompagnées de hautes tours crénelées, vrais donjons pouvant servir de suprême refuge en cas de danger pressant, tels que nous les voyons encore au Palais Vieux et au Bargello ; mais les nouvelles demeures, bien que ne devant plus servir de forteresses, affectaient encore un caractère rustique et fort. Michelozzo apporta aux aménagements intérieurs des changements radicaux qui rendirent l'habitation plus confortable, plus en rapport avec les goûts de luxe créés par la richesse et la sécurité ; aussi, Cosme, le Père de la Patrie, lui

avait-il confié la construction de son palais, en rejetant les plans plus grandioses et plus magnifiques sans doute de Brunelleschi. Mais Michelozzo, bien qu'ayant largement contribué à modifier les distributions intérieures, ne s'était pas écarté, au palais Médicis, de cette apparence de force que les architectes florentins demandaient à l'emploi des bossages, à l'étendue des pleins et à l'exiguïté des ouvertures. Brunelleschi n'en avait-il pas fait un magnifique usage au palais Pitti, commencé en 1435 ? Et, plus récemment, en 1489, Benedetto da Majano s'en était heureusement inspiré au palais Strozzi. Il était donc bien difficile, à la fin du XVe siècle, d'écarter tous ces souvenirs; c'est par un véritable trait de hardiesse que Léon-Baptiste Alberti, en construisant les palais Ruccellai, via della Vigna, et Tornabuoni, s'affranchissait complètement de règles si bien établies et faisait entrer comme principaux éléments de la décoration de ses façades les ordres, les pilastres, les ouvertures nombreuses et rapprochées, et séparait les assises de pierre par un simple trait : principes nouveaux, puisés dans l'étude de l'architecture romaine, dont le premier il faisait l'application à Florence[1].

Il n'est pas étonnant, dès lors, que des maîtres

1. Bernardo Rosellino ayant, comme Alberti, longtemps travaillé à Rome, avait puisé aux mêmes sources et appliqué les mêmes principes, bien que plus timidement peut être ; on peut s'en rendre compte en examinant les édifices de Pienza élevés vers 1455.

d'une moins grande envergure, tels que le Cronaca au palais Guadagnani, et Giuliano da San Gallo au palais Gondi, œuvres de la même époque, aient encore été disposés à adopter le style des anciennes constructions,



PLAN DU PALAIS GONDI

Par Giuliano da San Gallo.

tout en le rajeunissant, en lui donnant une allure moins sévère et mieux appropriée aux mœurs nouvelles.

Le palais Gondi est un type bien marqué de cette architecture florentine de style de transition. Construit avec cette belle pierre d'un ton gris bleuâtre qui se trouve aux environs de Florence et à laquelle on a

donné le nom de *Pietra forte*, ce palais comprend trois étages séparés par des bandeaux denticulés; un rez-de-chaussée élevé, dans lequel s'ouvrent deux larges portes cintrées, encadrées par de puissants chambranles et quatre petites ouvertures carrées; un premier étage percé de sept grandes fenêtres en arcades, et un second étage également éclairé par sept fenêtres semblables. Au rez-de-chaussée, de gros bossages saillants, à peine dégrossis, sans toutefois affecter la rudesse de ceux du palais Pitti, expriment la condition de force et de puissance que doit avoir le soubassement d'une construction importante. L'arc des portes est appareillé avec des claveaux en retraite les uns au-dessus des autres, dessinant une sorte de couronnement; mais, de la hauteur même de ces claveaux, il résulte une étonnante irrégularité dans celle des assises de pierre de la muraille. San Gallo ne semble pas s'être inquiété du disgracieux effet qui pouvait en résulter, il eut peut-être raison car la forte saillie des bossages le fait en partie disparaître au bénéfice de l'importance des portes. L'architecture du premier étage est en harmonie avec le système général adopté, tout en dénotant plus de liberté et moins de puissance; les joints des assises y sont indiqués par un trait profondément accentué. C'est toujours le parti pris des bossages, mais avec suppression de la saillie extérieure; cet appareil savamment combiné forme, au centre de chaque trumeau, une sorte de médaillon cruciforme

qui concourt dans une certaine mesure à la décoration de la façade. A l'étage supérieur, aucun joint n'est accusé, la face du mur est lisse ; il en ressort une certaine légèreté bien appropriée à l'élévation de l'édifice. La corniche principale, composée d'une cimaise saillante supportée par une série de modillons et une rangée de denticules, n'a aucun caractère et couronne assez pauvrement la façade du palais, bien différente en cela des beaux entablements du palais Ricardi et du palais Strozzi.

Faut-il accuser San Gallo de cette pauvreté et de ce manque de proportion ? Nous ne le croyons pas. A la mort de Giuliano Gondi, en 1501, le palais n'était pas encore achevé, et San Gallo, retourné à Rome depuis longtemps, avait même quitté l'Italie dès 1494, à la suite du cardinal della Rovere ; le coupable doit être un successeur moins habile, ou peut-être un propriétaire moins libéral que le fondateur.

En effet, M. Giuseppe Poggi, l'architecte qui, tout en terminant la construction du palais Gondi en 1872, se livrait à un examen sérieux de cette partie de la façade, croit que la corniche, ou tout au moins les modillons et la cimaise ne datent pas de l'époque de San Gallo ; il incline à penser que Giuliano avait projeté de placer au-dessus du dernier étage une grande terrasse, ou, plus probablement encore, une loggia semblable à celle du palais Guadagnani, place San Spirito, œuvre du Cronaca, ou à celle du palais Nicolini,

via dei Servi, attribué à Brunelleschi, édifices qui, à beaucoup d'égards, peuvent être rapprochés du palais Gondi.

Il faut rappeler à ce propos que pendant tout le moyen âge les loges et les tours avaient été regardées à Florence comme un privilège aristocratique; au XIVe siècle, il n'y avait que seize familles jouissant du privilège d'avoir une loge annexée à leur palais [1]. Ces loges étaient des espaces ouverts à un étage quelconque, abrités par une toiture lorsqu'ils se trouvaient à l'étage supérieur, et destinés au repos en plein air et peut-être à prendre les repas pendant les temps caniculaires. Il devait être bien tentant à la fin du XVe siècle, pour un marchand parvenu à une grande fortune, décoré par un roi d'une distinction nobiliaire, de faire revivre dans sa demeure cet ancien usage seigneurial et d'ajouter en même temps un agrément considérable à l'habitation. Au reste, la pensée d'établir une loggia à l'étage supérieur du palais Gondi a été mise à exécution, en partie du moins, à une époque qu'il nous est impossible de déterminer; il existe, à l'extrémité droite du palais, une sorte de petit belvédère à colonnes, rajouté certainement après coup, mais portant tous les caractères d'une construction fort ancienne.

Il est un fait assez curieux que M. Poggi a constaté au moment de la restauration du palais, c'est que

1. Ch. Blanc. *La Renaissance en Italie.*

San Gallo, en prévision de l'accroissement futur de la façade, avait laissé des pierres d'attente à toutes les assises et bandeaux afin de faciliter le raccordement des anciennes constructions avec des constructions nouvelles. M. Poggi s'est servi de ces pierres d'attente pour compléter la façade; elle atteint aujourd'hui l'angle de la rue *dei Gondi* et se poursuit en retour dans cette rue, donnant ainsi à l'œuvre du fondateur le caractère de grandeur qu'il avait désiré pour son palais et dont il s'était tant préoccupé. A l'angle des deux façades, un grand écusson de pierre, suspendu à la mode florentine, reproduit la couronne et les armes de la famille Gondi : deux masses d'armes entre-croisées.

Malgré tout, cette grande façade, un peu trop monotone, présente un aspect sévère et froid, et, si San Gallo a fait preuve d'originalité quelque part, c'est bien plutôt à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'édifice.

Le plan permet de se rendre compte de l'heureux aménagement des pièces du rez-de-chaussée. Par la grande porte de droite, la seule qui existait réellement autrefois, piétons et cavaliers pénétraient dans un vestibule voûté, communiquant avec une petite cour agrémentée d'une fontaine où les animaux pouvaient se désaltérer. A gauche du vestibule s'ouvre un portique à trois arcades, dont la première correspond à l'entrée du *cortile* ou cour intérieure. C'est ici que notre artiste se révèle avec tout le charme, la correction et l'abondance propres au génie particulier de ces Floren-



LE CORTILE OU COUR INTÉRIEURE DU PALAIS GONDI

A F[illegible]

tins de la Renaissance. La cour, espace rectangulaire assez restreint, est ornée au centre par une fontaine en bronze, d'où jaillit une eau claire que reçoit un bassin inférieur; elle a deux vasques superposées et portées par des dauphins.

Deux arcades sur les petits côtés du rectangle, trois sur les grands, entourent ce véritable atrium, formant des galeries de différente largeur, voûtées en berceau pour les plus grandes, et en voûte d'arète pour les autres. Au-dessus des arcades passe un entablement dont la haute frise comprenait, avant la dernière restauration, de nombreux médaillons encadrant les portraits des membres de la famille Gondi. Au premier étage, des fenêtres éclairent les couloirs qui contournent cette cour pour desservir les pièces d'habitation; à l'étage supérieur, des piliers isolés portent la toiture et forment une galerie ou promenoir, pouvant au besoin remplacer la grande loggia projetée sur la façade.

Pour arriver à l'étage principal où se trouvent les salons d'honneur, San Gallo a imaginé un ravissant escalier placé dans une des galeries latérales de la cour. La première montée, dont la rampe à balustre se trouve comprise entre les colonnes, amène à un palier voûté de trois demi-sphères aplaties et orné de colonnes engagées, accompagnées de pilastres, et des motifs les plus délicats de la sculpture décorative; la seconde montée passe sous une voûte en berceau entre deux murs participant à la même décoration que le palier, c'est-

à-dire enrichis de pilastres cannelés, de bandeaux, de corniches et de panneaux. Cette abondance de détails, que l'on pourrait peut-être trouver excessive, est bien la marque personnelle, le cachet imprimé à son œuvre par l'architecte sculpteur qu'était San Gallo. Notons toutefois qu'il sut s'inspirer ici des plus excellents modèles : les chapiteaux du cortile sont d'une élégance exquise; bien que composés avec une surprenante variété de détails, ils n'en conservent pas moins le souvenir de l'antique, par leurs justes proportions, par l'emploi des feuilles d'acanthe correspondant aux quatre angles du tailloir et par le choix judicieux des éléments qui les composent. Les bases des colonnes sont du reste moulurées suivant les données classiques relatives à l'ordre corinthien. L'archivolte des arcades ne porte pas directement sur les chapiteaux; San Gallo a-t-il craint que leur poids ne puisse briser quelques-uns des jolis détails de sa sculpture? Toujours est-il qu'il a interposé entre la retombée des arcs et le tailloir des chapiteaux une sorte d'abaque ou de coussinet peu gracieux en lui-même mais qui paraît avoir pour rôle principal de relever les centres et de rendre l'arcade plus élégante dans son ensemble. Les clefs des arcs et les balustres de l'escalier participent à cette ornementation de feuilles légèrement en relief, mais nettement dessinées.

San Gallo n'est ici qu'un admirable metteur en scène; s'il n'est pas grand créateur, il sait adapter avec



UN DES CHAPITEAUX DU CORTILE, PALAIS GONDI

A Florence

une rare intelligence les éléments qu'il a en main. Bon constructeur, architecte élégant, merveilleux sculpteur, ornemaniste abondant, nous allons maintenant le voir aborder avec une surprenante souplesse le rôle de statuaire et composer un bas-relief allégorique.

Dans le grand salon du palais, Giuliano a élevé une cheminée monumentale (4 mètres de large sur 3 mètres de haut), soutenue aux deux extrémités par deux énormes balustres ornés de feuilles finement découpées, très semblables aux amortissements si connus que Donatello a placés aux angles du piédestal du Marzocco. Sur la frise de la cheminée se déroule le cortège nuptial de Thétis, la déesse de la Mer, se rendant vers la Terre à la rencontre de son fiancé Pélée : la déesse est environnée de tritons qui sonnent de la trompe; Neptune accompagne sa fille, traîné dans un char par des chevaux marins et une barque contient deux Amours. Tout cela est bien un peu confus, trop ramassé au mépris des grandes lois de l'unité d'action, délicatement enlevé cependant par un ciseau alerte manié par un habile dessinateur. Au-dessus des deux grands balustres, deux statues debout complètent ce bel ensemble ; l'une représente Hercule avec le glaive dans les mains et la peau du lion de Némée sur les épaules; il symbolise la force païenne, en opposition avec l'autre statue qui nous montre Sanson, personnifiant la Force biblique, appuyé sur une des colonnes du temple, tenant dans sa main droite la mâchoire d'âne. Dans cette dernière figure,

le souvenir du *Saint Georges* de Donatello, est évident; pour mieux se rapprocher du modèle, San Gallo a même représenté son héros sous les traits d'un jeune homme, s'écartant ainsi des habitudes de l'époque qui nous montre toujours l'amant de Dalila dans toute la force de la virilité[1]. Ce magnifique salon est voûté, dans le genre de celui de la villa de Poggio à Cajano, d'un grand berceau cylindrique, décoré d'une série de caissons ornés, placés en losange les uns à côté des autres. Les murailles toutes nues aujourd'hui devaient être tendues de belles tapisseries.

Il est à Florence un autre palais, construit à la même époque que le palais Gondi, et dont une opinion assez accréditée voudrait faire de Giuliano da San Gallo l'architecte en collaboration avec Baccio d'Agnalo. Le palais Antinori rappelle en effet l'architecture du palais Gondi, surtout en ce qui concerne la cour intérieure orné de colonnes, de chapiteaux et d'arcades fort analogues de style et d'exécution avec l'architecture de Giuliano. Baccio d'Agnolo était en effet lié d'amitié avec les deux frères Giamberti et construisit plusieurs palais à Florence. Mais, aucune preuve ne nous autorise à accepter cette attribution sans faire les plus grandes réserves.

1. Nous devons ces ingénieuses interprétations à une visite faite, sur notre demande, par MM. les professeurs Mazzai, de la Galerie des Beaux-Arts de Florence, et Schiaparelli, accompagnés de l'élégant poète Mazzoni. Nous leur en exprimons ici toute notre gratitude.



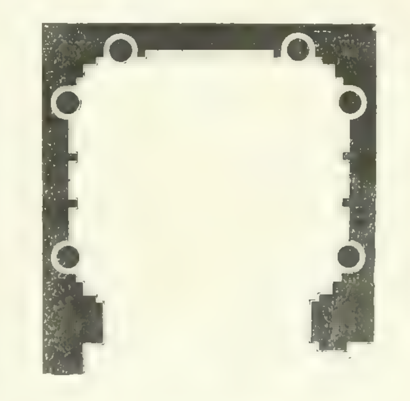
CHEMINÉE DU GRAND SALON, PALAIS GONDI

(A Florence)

FLORENCE

CHAPELLE DES GONDI

La famille Gondi, non contente de se voir en possession d'un superbe palais, avait désiré, peu de temps après sa construction, devenir, comme toutes les grandes familles de Florence, propriétaire d'une chapelle funéraire dans une des églises de la ville.



PLAN DE LA CHAPELLE DES GONDI

Dans l'église S. M. Novella, à Florence.

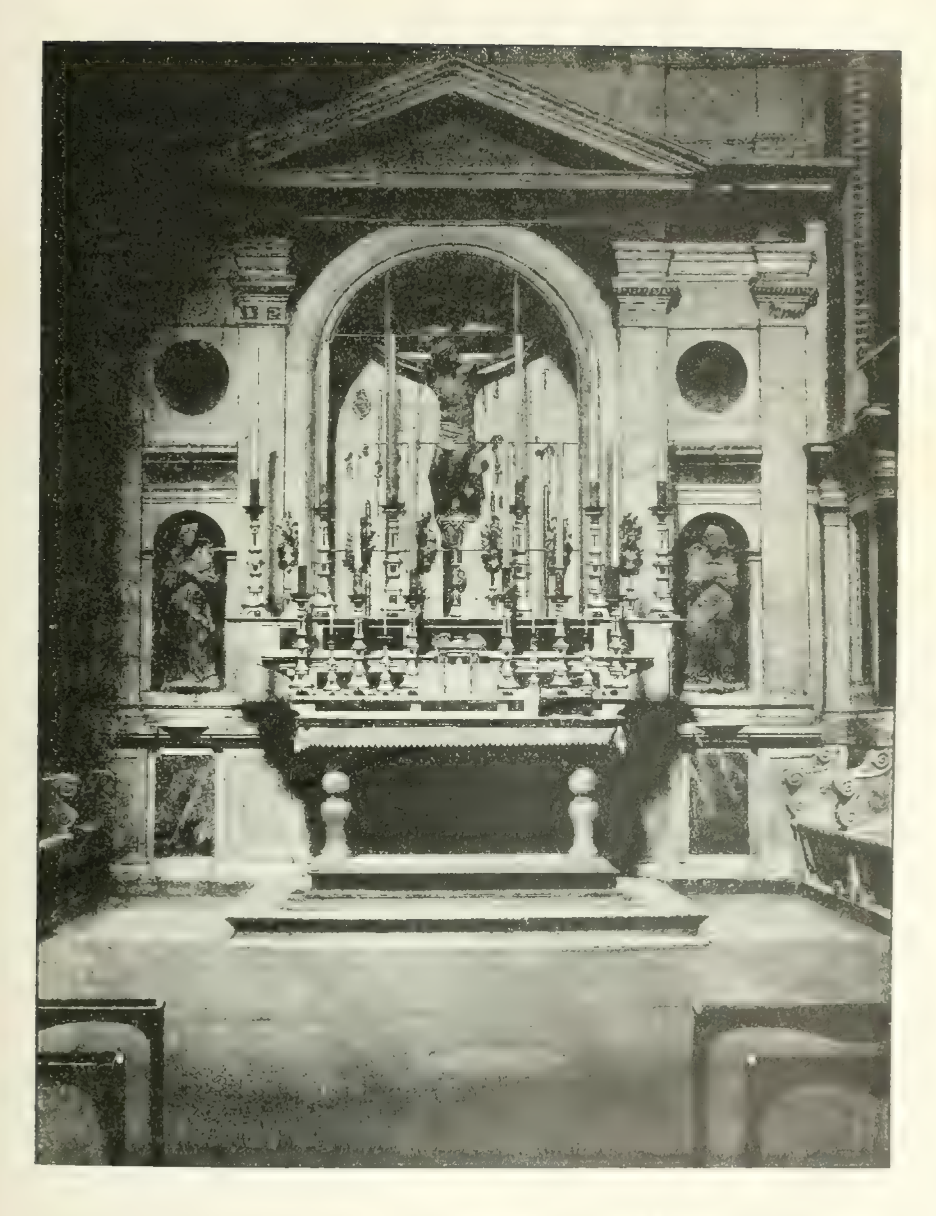
Il s'en trouvait une à Santa Maria Novella qui n'avait pas alors de destination particulière. Elle avait été édifiée en 1325 et dédiée à saint Luc en vertu d'un legs fait par Mona Guardiana et Gita sa fille, de la famille des Tornaquinci. Passée aux mains de la famille Scali qui la conserva jusqu'en 1419, mais ne trouvant plus après de destinataire, cette chapelle fit retour aux moines du couvent.

En 1503, la famille Gondi, représentée par Leonardo, Giovanbatista et Ferdinando, fils de Giuliano Gondi, le fondateur du palais, et par Alfonso et Marco Antonio,

ses neveux, acheta le droit de propriété de la chapelle. La *Cronica di Santa Maria Novella* dit simplement à cet égard : *Post multos mutatos dominos, ad Gondiorum quos de palatio dicunt devenit familiam.* (Après avoir changé plusieurs fois de propriétaire, cette chapelle appartient à la famille Gondi que l'on appelle « du Palais ».) Comme nous l'avons fait remarquer à propos du nom de San Gallo, ce palais, construit cependant depuis peu de temps, était déjà devenu le prétexte d'un surnom.

Si l'on consulte le *Sepultuario* manuscrit du couvent, on trouve que : « dans le XVIe siècle, la chapelle de la famille Gondi fut restaurée avec une grande magnificence, d'après les dessins de Giuliano da San Gallo. Les murailles furent couvertes de marbres qui effacèrent les anciennes fresques peu visibles que les Grecs y avaient peintes et que vinrent étudier, dit-on, Cimabue et Giotto ». Nous avons le droit de nous montrer un peu sceptiques devant cette dernière assertion ; pour Giotto, encore passe, mais Cimabue, en 1325, date de la fondation de la chapelle, avait quatre-vingt-cinq ans et aurait fait un bien mauvais écolier.

Le style et le caractère de la nouvelle décoration de marbre sont des plus saisissants et des mieux appropriés à la destination de la chapelle. Chacune des faces latérales est couverte sur une certaine partie de sa hauteur par un lambris de panneaux dont les fonds sont en marbre noir; deux colonnes de marbre noir le di-



CHAPELLE DES GONDI DANS L'ÉGLISE DE SANTA-MARIA NOVELLA

A Florence.

visent en trois parties égales, et, un entablement, avec frise de marbre noir, le surmonte en ressautant au droit des colonnes. Ce lambris porte sur un soubassement saillant, sorte de banquette dont la partie inférieure, traitée en forme de sarcophage, est ornée de têtes de mort et de consoles. La face principale comporte un grand motif architectural formé d'une arcade centrale accotée de chaque côté par deux pilastres supportant un entablement et un fronton; entre les deux pilastres, des niches renferment des statues d'anges ; la table d'autel, placée en avant de l'arcade, est surmontée d'une prédelle ou gradin à deux étages, et porte sur deux simples balustres.

Ce parti pris, largement et sobrement conçu, est d'un bel effet; l'ordre adopté pour les colonnes, pilastres et corniches est le toscan, très sobre et dépourvu par conséquent de toute ornementation superflue ou exagérée. La sculpture, aux seuls endroits où elle a paru indispensable, chapiteaux et consoles, est d'une finesse et d'une netteté remarquables. Au-dessus de l'autel, dans la grande arcade, se trouve placé cet admirable Christ que Brunelleschi sculpta pour faire comprendre au jeune Donatello, son ami, combien celui qu'il destinait à l'église de Santa Croce manquait de noblesse et représentait plutôt le corps d'un « paysan que celui du Sauveur de l'humanité ». Vasari, qui rapporte l'anecdote dans les deux biographies de Brunelleschi et de Donato ou Donatello, a soin d'ajouter :

« que Donatello, frappé d'admiration à la vue de l'œuvre de son ami, s'avoua vaincu ».

On a voulu quelquefois attribuer au Dosio la création de la chapelle Gondi; nous devons la restituer à son véritable auteur. Pourquoi, en effet, les Gondi se seraient-ils adressés à un autre qu'à l'architecte ordinaire de la famille? San Gallo se trouvait à Florence à cette époque, puisque, comme nous le verrons plus tard, il y exerçait les fonctions de Capo maestro des travaux du Dôme et qu'il y présidait au transport du *David* de Michel-Ange. Il y a donc tout lieu de s'en rapporter aux termes de *Sepultuario* et de déclarer Giuliano da San Gallo l'architecte de cette belle chapelle.

Nous avons anticipé sur les dates pour ne plus avoir à revenir à la famille Gondi et grouper les œuvres d'architecture ou de sculpture dues à son initiative. Il faut reprendre maintenant la succession des faits se rapportant à la vie de Giuliano da San Gallo et les suivre autant que possible par ordre chronologique.

FLORENCE

CONSTRUCTION D'UNE MAISON

1490

A peine les fondations du palais Gondi étaient-elles commencées, que Giuliano et son frère Antonio ache-

tèrent ensemble un terrain formant partie d'un jardin situé dans la rue qui conduit à la porte Pinti ; ce terrain, dépendant de la paroisse Saint-Pierre-Majeur provenait des biens de l'hospice de Bigallo ; l'acte de vente porte la date du 23 septembre 1490.

Les deux frères firent immédiatement commencer les travaux nécessaires à l'édification d'une maison destinée à leur habitation commune. Cette propriété fut accrue peu après d'une autre portion de terrain achetée l'année suivante, 1491.

C'est sans aucun doute de cette maison que Vasari entend parler, lorsqu'il dit que Giuliano avait fait pour lui-même l'essai d'un système de voûte qu'il voulait appliquer à couvrir le grand salon de la villa de Poggio à Cajano, et que cette expérience, ayant réussi, donna toute satisfaction à Laurent de Médicis.

FLORENCE

PALAIS STROZZI

1490

A peu près à la même époque, que le palais Gondi, s'élevait à Florence une construction beaucoup plus vaste et somptueuse, nous voulons parler du superbe palais Strozzi, une des gloires de l'Italie architecturale au xve siècle. Jusqu'à présent, le nom de l'architecte n'avait jamais été discuté ; Vasari et d'autres anciens

auteurs ont toujours nommé Benedetto da Majano, dont l'œuvre aurait été terminée, après sa mort, arrivée en 1498, par Simone del Pollaiuolo (le Cronaca). Mais voici que, récemment, un érudit, M. del Badia, mit en avant le nom de Giuliano da San Gallo comme principal architecte du palais Strozzi, s'appuyant sur une pièce comptable découverte aux archives de la ville, d'après laquelle Giuliano da San Gallo aurait reçu, entre les années 1489 et 1490, une somme de 115 livres pour la confection du modèle du palais.

Cette nouvelle affirmation peut paraître étrange tout d'abord; elle se justifie néanmoins en partie, car la pièce comptable ainsi que le modèle en bois existent dans les archives du palais. Mais, entre une consultation ainsi faite et la haute direction d'une construction de l'importance du palais Strozzi, il y a une énorme distance. Il est cependant assez curieux de constater que Philippe Strozzi, le fondateur du palais, dans ses *Souvenirs*, pas plus que son neveu Lorenzo Strozzi, dans ses écrits, ne font mention du nom de l'architecte; ni celui de Benedetto da Majano, ni aucun autre ne s'y trouvent consignés. Cette lacune, si surprenante, peut, toutefois, parfaitement s'expliquer. Lorenzo raconte que Philippe, ne voulant pas éveiller les soupçons des ombrageux Florentins, commença par invoquer l'excuse de sa nombreuse famille pour motiver la nécessité de se faire construire une vaste demeure, et qu'il s'était adressé à plusieurs architectes, repoussant toujours

leurs plans et leurs modèles comme l'entraînant à une trop forte dépense. Cet adroit manège continua, à la connaissance de tous, jusqu'à ce que Laurent de Médicis eut enfin exhorté Strozzi à se faire construire un palais digne de la splendeur de sa maison. Philippe acquiesça à cet avis qu'il avait adroitement fait naître. Les premières fondations furent jetées le 15 juillet 1489. Ce jour fut pour Philippe Strozzi un jour de fête; il donna un grand festin; on invita Filippo Buondelmonti, Mascuccio Strozzi, Piero Parenti, Simone Ridolfi, Donato Bonzi, ser Agnolo Lorenzo Fiorini, puis messer Jacopo *muratore* (l'entrepreneur de la maçonnerie) et maestro Andrea, son frère, *fondatore* (entrepreneur des terrassements); cette liste, comme on le voit, ne comporte aucun nom d'architecte. A cette remarque, nous pouvons ajouter que Luca Landucci, l'auteur du *Diario* qu'il écrivait au fond de sa boutique d'épiceries, *di speziale*, située vis-à-vis du nouveau palais, ne nomme aucun architecte.

Que faut-il donc conclure de ce silence? car il y avait nécessairement un directeur général des travaux, mais quel était-il? Ce chef, ce maître de l'œuvre, devait être Philippe Strozzi lui-même, dirigeant tout, surveillant tout, jaloux de sa science et de son autorité, mais faisant largement son profit des modèles présentés aussi bien par Giuliano da San Gallo que par Benedetto da Majano le véritable architecte. Le palais Strozzi est une telle merveille que, d'avoir contribué à son

érection, même pour une faible part, est un titre de gloire qu'il ne faut pas enlever à notre Giuliano.

MILAN

PALAIS POUR LAURENT DE MÉDICIS

1490

Les notes biographiques de Vasari nous mettent dans un grand embarras au sujet de la date du voyage que fit Giuliano da San Gallo à Milan, pour être présenté au duc Ludovic le More.

On lit en effet dans la vie de Giuliano et d'Antonio da San Gallo que « les différents ouvrages déjà exécutés par Giuliano da San Gallo lui avaient acquis une si grande renommée que le duc de Milan lui demanda le modèle d'un palais. Laurent conduisit Giuliano à Milan où il ne fut pas moins honoré par le duc qu'il ne l'avait été jadis par le roi de Naples. Le modèle qu'il présenta à ce prince lui plut tellement, qu'il fit jeter de suite les fondements de cet édifice; mais les guerres qui suivirent empêchèrent qu'il ne fût continué. Giuliano rencontra à Milan Léonard de Vinci qui travaillait pour le duc ». Maintenant, si l'on se reporte à la biographie de Léonard de Vinci, on trouve que : « En 1493, Léonard, précédé de son immense réputation, vint à Milan et fut présenté au duc Ludovic Sforza, successeur de

Jean Galeas. » De plus, les commentateurs de Vasari, MM. Jeanron et Léopold Leclanché, inscrivent dans une note que « Léonard alla à Milan en 1492, lorsque Ludovic le More gouvernait cet État pendant la minorité de Jean Galeas ». Si l'on prenait cette dernière date pour bonne, on serait en droit de s'étonner que Laurent de Médicis, mort le 8 avril de cette même année 1492, souffrant depuis longtemps de la maladie qui devait l'emporter, ait pu entreprendre le voyage de Milan et présenter Giuliano au duc. Nous pensons donc qu'il vaut mieux, à l'égard du séjour de Léonard à Milan, s'en rapporter à Léonard lui-même; on peut lire, sur la couverture de son *Traité des Ombres et de la Lumière*, la note suivante : « Le 2 avril 1490, je commençai le présent livre et je recommençai le cheval. » L'illustre artiste était donc à cette date installé déjà à Milan depuis un temps assez long, pour lui avoir permis de faire une première étude de la grande statue équestre du duc François Sforza que lui avait commandée Ludovic[1]. En acceptant cette version, on comprend alors que Vasari ait pu écrire, en parlant de San Gallo : « Il rencontra à Milan Léonard de Vinci qui travaillait pour le duc et lui donna d'excellents conseils pour jeter en bronze le cheval colossal qui fut détruit par les Français. » C'est donc dans le courant de l'année 1490, qu'il convient le

1. Carlo Amoretti, dans ses *Memorie storiche sulla vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci* (Milano, 1804), n'hésite pas à dire que le Vinci était à Milan depuis l'année 1483.

mieux de placer la présentation de Giuliano faite à Ludovic le More par Laurent de Médicis.

L'Italie était en paix; Ludovic et son allié Laurent luttaient de magnificence et de courtoisie. Il peut paraître surprenant que le duc de Milan ayant à sa disposition des architectes tels que Dolcebuono, Giovanni Omodeo, Cristoforo Rocchi, Cristoforo Solari et surtout Bramante, ait cru devoir demander à Laurent de Médicis de lui présenter un artiste capable de construire un palais. Mais il faut bien faire attention qu'il ne s'agit pas ici d'un palais destiné au duc de Milan, mais, comme nous allons le voir, d'une habitation à préparer en vue des séjours que Laurent de Médicis pourrait faire à Milan.

Ne s'était-il pas produit quelque chose d'analogue sous le règne du duc François Sforza? On sait que, pour sceller l'alliance des deux puissances, Sforza, duc de Milan, avait donné un palais à Cosme de Médicis, chef de la République Florentine, et celui-ci, pour prouver le prix qu'il attachait à un pareil présent, avait envoyé son architecte favori, son ami Michelozzo Michelozzi, agrandir l'ancienne construction et la décorer d'une porte monumentale et de belles peintures. Le duc François avait agi de même envers un autre noble Florentin, nommé Pigello Portinari; il lui avait fait don d'une ancienne maison située rue Bossi, mais cette donation n'avait pas une valeur bien considérable, car Portinari fut obligé de faire complètement reconstruire les bâtiments.

Il y eut un moment, dans la vie de Laurent le Magnifique, où les dépenses énormes faites de tous côtés, les prodigalités dont bénéficiait cet entourage de parasites et de quémandeurs qui lui formaient une cour, portèrent atteinte à son crédit d'abord, et à sa fortune elle-même ensuite. Ses besoins devinrent si pressants que, pour ne pas voir sa faillite déclarée, force lui fut d'emprunter pendant l'année 1484, au seigneur Ludovic, comme l'appelle Guichardin, à qui nous empruntons le renseignement, quatre mille ducats, et d'aliéner, pour une somme égale, sa maison de Milan, donnée à Cosme, son aïeul, par le duc François; chose qu'il faut croire n'avoir fait, ajoute le grand historien, eu égard à sa nature magnifique et libérale, « sans les larmes dans les yeux ». La situation financière de Laurent s'était rétablie, et, depuis cette époque, les rapports les plus amicaux, les relations les plus cordiales, n'avaient jamais cessé entre la cour de Milan et la Seigneurie de Florence; ainsi s'explique suffisamment le désir qu'éprouvait Ludovic d'offrir à son ami Laurent un nouveau palais qu'il pût habiter pendant ses séjours à Milan.

Il existe deux actes de donation faits par le duc Ludovic le More en faveur de Laurent de Médicis : le premier est daté du 17 juin 1486; le second, du 16 juillet de la même année. Dans le premier, il s'agit d'une maison située à San Maurilio, paroisse de Porta Ticinese; dans le second, d'une autre maison située

près de San Maurizzio à la Porta Vercellina; celle-ci touchait presque au palais ducal, et cette nouvelle donation fait bien apparaître le vif désir de Ludovic de rapprocher Laurent de lui pendant qu'il habiterait Milan. Cependant cette maison était de peu d'importance, et nullement convenable au séjour ou à la résidence d'un personnage tel que le Magnifique.

C'est à la démolir et à reconstruire sur son emplacement même un palais véritable, que devait être employé San Gallo. Pendant la durée des travaux, Médicis pouvait habiter la maison dont il est question dans la première donation, maison ou palais ayant appartenu au comte d'Urbin, par conséquent assez spacieuse et en assez bon état pour se prêter à une habitation temporaire. Cet arrangement ne nécessitait plus la construction immédiate et hâtive du nouveau palais, et c'est ainsi que l'architecte, porteur du modèle et des plans qu'il avait pu faire à loisir, ne fut présenté à Ludovic le More que dans le courant de l'année 1490[1].

1. Consulter les Archives d'État à Milan.

Voir Motta. *Archivio Storico lombardo*, année 1892;

Archivio di Stato di Milano. Rᵉ 22, alias, f. 95.

« Donatio facta Magnifico Laurentio de Medicis.

« Dux Mediolani, etc. Cum illustrissimis avo parenteque nostris deincepsque nobiscum Magnifica Medicorum familia Florentina « perpetuo quodam amiciciæ et necessitudinis vinculo devincta extitit quod et si ab ipso initio ita firmum validumque fuit ut nihi- « lomagis stabiliri posse videretur, tamen innumerabilia maximaque « postmodum officia mutuo intercesserunt ex quibus non Italie « solum, sed toti etiam terrarum orbi exploratissimum est eius

Cette construction existait encore il y a peu d'années, ou du moins il en restait des traces assez intéressantes; elle est remplacée aujourd'hui par une maison complètement neuve, située à l'angle des rues

« familie fortunas omnes nobis esse communes : hanc vero con-
« junctionem eo cariorem habemus quo Magnifici Laurentii Medicis
« non modo gentis sue, sed etiam reipublice Florentine viri primarii
« erga non fides precipua atque ingentia extant meritaque singula
« recensere longum esset ac incongruum. Verum ex hoc uno illius
« erga nos incredibile quodam studium declaratur, quod heredi-
« taria atque inenarabili caritate nobis affectus pro rerum nostrarum
« amplitudine et dignitate preter facultatum suarum omnium expo-
« sitionem nullum unquam laboris aut periculi genus subire recu-
« savit. Verumtam et si maiora ab eo benevolentie officia desiderare
« non possumus, tamen illud affirmare non verebimur sibi nos in
« amore mutuo respondisse quod in omnem rerum eventum decla-
« ravimus : cumque Impresentiarum cupiamus aliqua nostri in eum
« animi signa demonstrare Domum nostram sitam apud S. Mauri-
« tium in urbe nostra Mediolani quam iustissimis de causis ex certa
« scientia decernimus et declaramus camere nostre pertinere et alie-
« nationes de ipsa hactenus factas nullas irritasque esse, nulliusque
« momenti ipras omnes tenore presentium revocantes; Nominato
« Magnifico Laurentio Medici ex certa scientia et de nostre potestatis
« plenitudine omnibusque modo, iure, via, causa et forma, quibus
« melius et validius possumus pro eo eiusque filiis et descendentibus
« donamus libereque largimur titulo pure, mere, et irrevocabilis
« donationis inter vivos cum cessione iurium, translatione dominii
« ac possessionis, constitutione missi et procuratoris ac positione
« in locum ius et statum nostrum; constituentes nos tenere et possi-
« dere eiusmodi domum nomine ipsius Magnifici Laurentii donec
« eius possessionem apprehenderit, cuius apprehendende pro suo
« arbitratu sibi ius, et potestatem habeat. Quam quidem donationem
« pro dato et facto nostro tantum facimus volentes de evictione
« teneri, supplentes ex certa scientia defectum cuiuslibet solemni-
« tatis que in premissis dici posuisset fuisse servanda. Mandantesque

Terragio et Corso Porta Magenta. Grâce à l'intérêt qu'a bien voulu prendre à nos recherches le très honorable architecte commandeur Luca Beltrami auquel nous adressons ici nos plus vifs remerciements, il nous est possible de mettre sous les yeux du lecteur un dessin représentant la façade et la porte principale du palais

« propterea Magistris intratarum extraordinarum, potestatique et
« capitaneo Justicie Mediolani ac ceteris officialibus nostris omnibus
« ad quos pertineat ut nominatum Magnificum Laurentium Medicem
« aut eius legitimum nuntium ad eius domus possessionem ponant,
« inducant et tueantur, hasque nostras donationis litteras et hanc
« mentem nostram observent faciantque inviolabiliter observari
« Aliquibus Legibus, Statutis, Decretis et Ordinibus in contrarium
« facientibus non attentis et presertim non attento decreto anni
« 1423 quibus omnibus in hac parte ex certa scientia derogamus.
« In quorum, etc.

« Datum Mediolani die 7 Iunii 1486. Io. Galeaz Maria Dux Medio-
« lani subscripsi — Ludovicus Maria subscripsi. »

(Document cité par Motta : Appunti, fasc. 2, anno 1892. *Archivio Storico Lombardo.*)

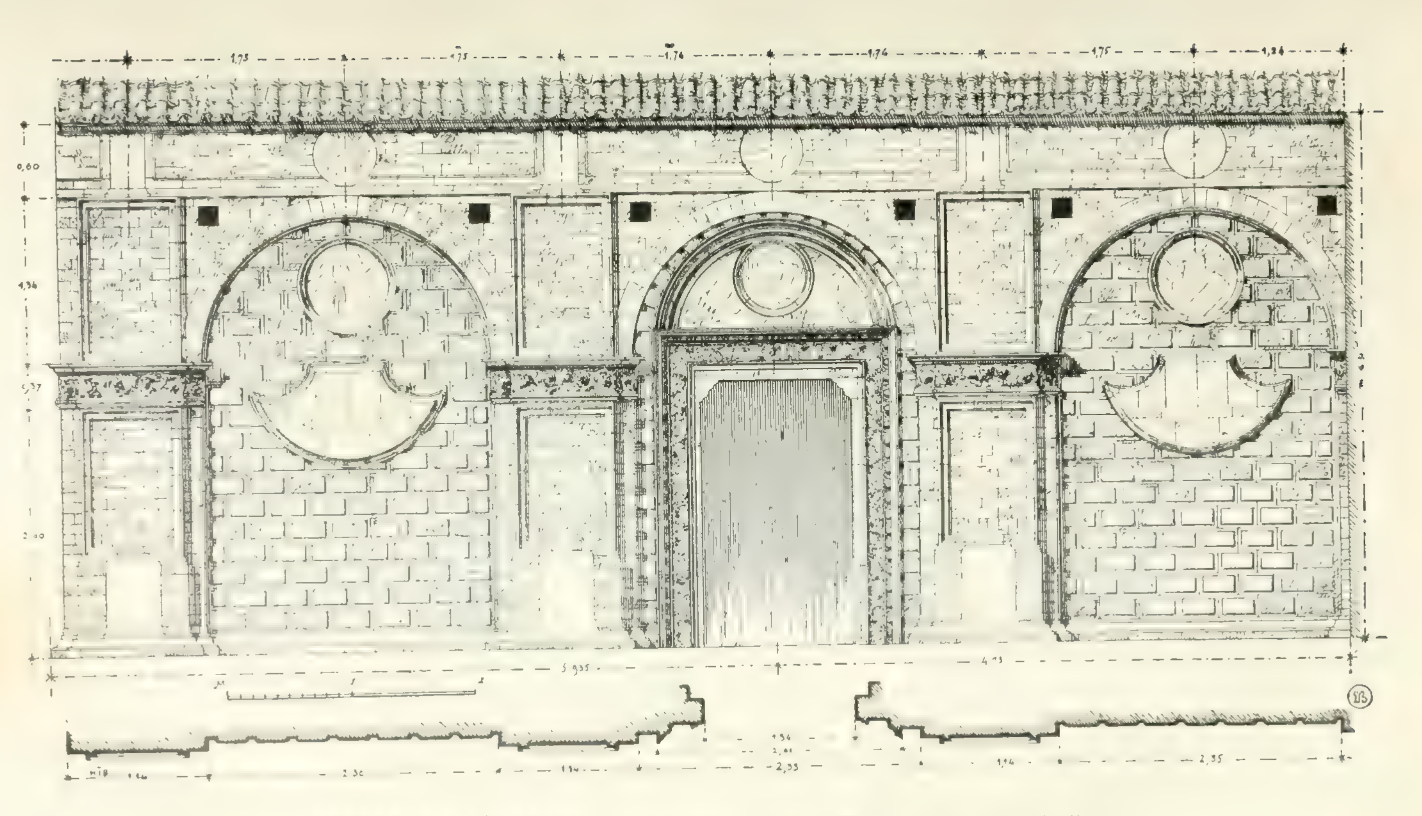
II

« Donatio facta Laurentio de Medicis.

« Sedimen unum situm in porta Ticinencis in parochia Sancti
« Maurilii huius nostre urbis Mediolani quod est cum suis edificiis,
« cameris, salis, orto, stalis, canepa subtus terram, et aliis suis
« juribus et pertinentiis et quod teneri consueverat comitem Urbinii
« et camere nostre pleno jure pertinens et spectans cum omnibus
« suis edificiis juribus et casamentis ac coherentiis et pertinentiis
« suis, quasquidem coherentias et quod quidem sedimen hic pro
« sufficienter expressis et declaratis haberi volumus.

« Dat. Mediolani die xvi julii 1486. »

Archivio di Siato di Milano. Registro ducale 22, alias S. f° 147, 1486. 16 Luglio. (Document inédit.)



RESTES DE L'ANCIEN PALAIS DE LAURENT LE MAGNIFIQUE

A Milan.

de Laurent de Médicis à Milan, ainsi que les deux actes de donation qui s'y réfèrent.

Au moment de démolir l'ancienne construction de San Gallo, pour la remplacer par une maison nouvelle, l'Office Régional de Milan, dont le commandeur Beltrami était alors directeur (1895), fit relever, mesurer et dessiner ce qui restait de l'ancienne façade. C'est ce dessin que nous a communiqué M. Beltrami en nous autorisant à en faire prendre une épreuve. Nous avons donc l'heureuse fortune de pouvoir reproduire ici un morceau important de l'œuvre architecturale de San Gallo, œuvre disparue, et d'autant plus intéressante qu'elle se rapproche, par son style général ainsi que par l'emploi des ornements moulés en terre cuite, beaucoup plus de l'architecture milanaise en faveur à la fin du xve siècle, que des types d'architecture adoptés pour les palais construits à Florence à la même époque. Giuliano avait une souplesse de talent qui savait se prêter aux circonstances suivant les milieux dans lesquels il se trouvait.

MORT DE LAURENT LE MAGNIFIQUE

1492

Dès le commencement de l'année 1492, la maladie à laquelle était sujet Laurent de Médicis prit un caractère de gravité tout particulier. Politien, son ami,

qui assista à ses derniers moments, a décrit, dans une lettre restée célèbre, toutes les circonstances de son agonie et de sa mort. Le 8 avril 1492, Laurent rendait le dernier soupir dans sa villa de Carreggi, et son corps était immédiatement transporté dans l'église élevée par ses ancêtres à la gloire de son saint patron. Ses obsèques se firent sans ostentation, suivant sa recommandation expresse, et ses désirs furent si bien respectés, que personne n'eut la pensée de lui élever une tombe monumentale. Dans cette république dont il avait dirigé les intérêts avec tant de bonheur et de sollicitude, ni un citoyen ni un artiste ne se leva pour décerner à Laurent, que l'on appelait le Magnifique, ce dernier et suprême honneur.

L'Italie entière ressentit le contre-coup de ce funeste événement; tous les intérêts politiques ou particuliers en parurent atteints; mais les artistes toscans, que Laurent avaient toujours protégés, dont il s'était en toute circonstance montré l'ami éclairé, durent déplorer sa perte avec plus d'amertume peut-être que ses autres concitoyens.

Quitter Florence, abandonner pour un certain temps la ville que n'animait plus le souffle énergique et bienfaisant du grand promoteur de tant de belles œuvres, telle fut la pensée de nombre d'artistes. Ils se dirigèrent vers Rome, espérant trouver un accueil bienveillant auprès d'Innocent VIII, ce pape, ami de Laurent de Médicis, auquel il venait tout récemment de

donner une marque d'affection et d'estime toute particulière, en créant Jean, son plus jeune fils, cardinal à l'âge de treize ans, et en le recevant à Rome avec une pompe magnifique, le 22 mars 1492.

Si les artistes ne trouvèrent pas auprès du Souverain Pontife des encouragements bien directs, les cardinaux, entraînés par les exemples des neveux de Sixte IV, cherchaient à lutter entre eux de luxe et de magnificence et se faisaient un honneur de réparer les églises, de construire des palais et de les orner avec toute la splendeur imaginable. Aussi, des hommes tels que Pinturicchio, Baccio Pontelli, Benedetto da Majano, Milizzio, fra Filippo Lippi, Antonio Pollaiuolo auquel devait revenir l'honneur d'ériger et de sculpter le magnifique mausolée de bronze d'Innocent, trouvèrent-ils à Rome de fréquentes occasions de déployer leurs talents.

ROME

SOFFITE DE LA BASILIQUE DE SAINTE-MARIE-MAJEURE

1492

Julien della Rovere, cardinal de Saint-Pierre-aux-Liens, aurait pu jouir de quelque repos dans le superbe palais des Saints Apôtres qu'il venait de reconstruire et d'embellir en poursuivant les travaux déjà commencés par son cousin Pierre della Rovere mort en 1474, mais

sa nature ardente le poussait sans cesse à de nouvelles entreprises. Nous l'avons vu reconstruisant le palais et le cloître de Saint-Pierre-aux-Liens, le voici qui confie maintenant à Giuliano da San Gallo l'achèvement ou, pour mieux dire, l'établissement du magnifique plafond en charpente et menuiserie destiné à recouvrir la grande nef de la basilique de Sainte-Marie-Majeure.

Ce soffite est divisé en un nombre infini de caissons carrés (vingt et une rangées, comprenant cinq caissons chacune), profondément enfoncés, moulurés d'oves et de feuilles, dont le centre est occupé par un bouquet, sorte de panache à forte saillie, inspiré des beaux modèles de l'antiquité romaine ; autour de ces caissons courent, dans des champs d'encadrement, des guirlandes et des suites d'ornements du style le plus pur, réunis à chaque intersection par des culots saillants[1]. Cinq de ces caissons sont décorés des armoiries de Calixte III, ancien archiprêtre de la basilique, auquel revient l'idée première de ce travail, et de celles d'Alexandre VI qui le vit terminer[2]. Le fond de ces caissons, recouvert aujourd'hui d'un ton gris donnant à tout l'ensemble un aspect assez froid, était autrefois peint en couleur bleu d'azur, ce qui permet-

1. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, vol. III, pl 310.

2. Burchard, *le Cérémonial*, inscrit deux visites d'Alexandre VI à la basilique de Sainte-Marie-Majeure : l'une le 27 février 1493, l'autre le 21 avril 1498, pour juger de l'effet du soffite terminé.

tait à l'or des ornements, cet or, le premier rapporté d'Amérique et offert par le roi d'Espagne à la basilique en l'honneur de la Vierge, de se détacher complètement et d'apparaître dans tout son éclat. Giuliano, le *legnaiuolo* florentin, devait se sentir à l'aise en face de cette tâche gigantesque, effrayante pour tout autre qu'un homme familiarisé depuis longtemps avec toutes les difficultés que pouvait présenter un pareil travail; aussi, lui faisait-il prendre, dès le début, une vive impulsion, lorsqu'un événement imprévu vint bientôt tout arrêter : le pape Innocent VIII était mort le 25 juillet 1492, suivant de bien près dans la tombe son ami Laurent de Médicis.

On sait à quelles luttes acharnées d'influence se livrèrent les cardinaux réunis en conclave au Vatican. Rodrigue Borgia fut élu, à l'exclusion de son plus ardent compétiteur Julien della Rovere. Celui-ci, toujours emporté par son humeur violente, ne voulut pas pardonner son échec à Borgia, et se retira dans sa forteresse d'Ostie, espérant, avec l'appui du roi de Naples, provoquer une scission dans le Sacré Collège. Mais avant de suivre le fougueux cardinal, nous croyons devoir épuiser l'étude des souvenirs que Giuliano da San Gallo a laissés à la basilique de Sainte-Marie-Majeure; nous allons pour cela remonter de quelques années en arrière.

ANCIEN MAITRE-AUTEL

Ce n'est pas sans intention que nous employons le mot « souvenirs », car il s'agit d'un ancien ciborium ou maître-autel, disparu, démoli en l'an 1743, lorsque Benoît XIV fit restaurer et augmenter la basilique par son architecte attitré, Ferdinando Fuga, le terrible destructeur d'œuvres anciennes.

Guillaume d'Estouteville, que l'on nommait à Rome le cardinal de Rouen, était revêtu depuis longtemps des hautes fonctions d'archiprêtre de la basilique, ce qui lui avait permis de faire exécuter de nombreux travaux d'embellissement; il avait chargé Giuliano de construire un nouveau maître-autel. Ce travail paraît avoir été commandé au maître florentin dans le courant de l'année 1483, bien peu de temps avant la mort du cardinal. Pour en apprécier l'importance et la beauté, il faut donc se reporter au grand ouvrage du P. de Angelis : *Basilicæ Sanctæ Mariæ Majoris de Urbe a Liberio papa usque ad Paulum V, descriptio et delineatio,* Roma, 1621, où l'on en trouve une description et une belle reproduction. De Angelis attribue nettement la paternité de l'œuvre à Giuliano da San Gallo, mais c'est la seule autorité sur laquelle on puisse s'appuyer.

L'autel proprement dit, simple coffre de marbre supportant la table sainte, était placé sous un véritable ciborium, inspiré, dans ses éléments principaux,

des modèles du moyen âge, mais auquel l'auteur avait imprimé, par la disposition et l'élégance de ses compositions, le caractère particulier aux œuvres les plus riches et les plus délicates de la Renaissance. Quatre colonnes de porphyre supportaient la retombée des arcs, au-dessus, une coupole hémisphérique s'appuyait sur un acrotère élevé. Telle était la forme générale; mais les arcs étaient agrémentés de festons; chaque colonne était surmontée d'un pied-droit creusé de niches renfermant des statues; l'acrotère était accoté aux quatre angles par d'élégants pilastres cannelés; quatre frontons circulaires couronnaient les quatre faces du ciborium, et, derrière ces frontons, s'élevait la coupole; l'édicule tout entier était en marbre blanc. La sculpture tenait une grande place dans la décoration de ce ciborium : aux quatre angles, des anges présentaient des écussons aux armes du cardinal d'Estouteville; dans les tympans, des médaillons contenaient des figures de prophètes; les quatre faces de l'acrotère étaient occupées par trois bas-reliefs représentant des sujets relatifs à la fondation de la basilique, parmi lesquels on remarquait le miracle de la Neige, et, sur la quatrième face, était gravée une inscription indiquant le nom du cardinal d'Estouteville et la date 1483. D'autres figures d'anges, d'autres statues de saints, se voyaient encore en différents endroits; enfin une croix dominait la coupole[1].

1. Reproduit par Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, vol. III, pl. 311.

Il est certain que, si le modèle de ce maître-autel a été donné par San Gallo en 1483, l'exécution en marbre d'un ouvrage aussi délicat et compliqué lui aurait demandé plusieurs années, et que la vie agitée menée par notre architecte a dû l'empêcher de s'en occuper d'une façon bien suivie. Il avait bien laissé à son frère Antonio, habitant Rome d'une façon plus sédentaire, la surveillance de tous ses travaux; mais ces statues, ces anges, ces médaillons, toute cette décoration fouillée avec une délicatesse extrême et un art d'une rare distinction, qui l'a faite? A coup sûr ce n'est pas Giuliano; Antonio ne sculptait pas, ou du moins n'était pas en état d'accomplir une telle œuvre; à qui donc s'était-on adressé parmi tous les artistes florentins habitant Rome à cette époque? Ici nous sommes livrés, sans indication précise, à nos appréciations personnelles. Cependant, Vasari rapporte dans la « Vie de Mino da Fiesole » que le talent de cet artiste, qui sculptait à Rome à cette époque le tombeau du pape Paul II, était très apprécié du cardinal Guillaume d'Estouteville, et que celui-ci l'avait chargé d'élever dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure l'autel où se trouve placé le corps de saint Gérôme et de l'orner de bas-reliefs. Or le style des œuvres de Mino, style un peu grêle, mais plein de finesse et d'élégance, correspond parfaitement à la décoration de notre maître-autel; et la mort de Mino, arrivée à Florence en 1486, permet d'admettre qu'il ait pu consacrer un temps

largement suffisant à l'achèvement de ce ciborium.

Il y a donc tout lieu de croire que Giuliano, après avoir donné les dessins, peut-être le modèle du maître-autel de Sainte-Marie-Majeure, en avait remis l'exécution à Mino da Fiesole, désigné par le cardinal d'Estouteville.

SAVONE

CONSTRUCTION D'UN PALAIS POUR LE CARDINAL JULIEN DELLA ROVERE

1493

Le cardinal Julien della Rovere, issu d'une famille de pêcheurs du bourg d'Albizzola, près de Savone, désirait, tout en faisant profiter cette ville des splendeurs de sa haute fortune, se créer un refuge où il pourrait vivre à l'abri des vicissitudes de la politique. Il résolut donc de se faire construire un palais à Savone et s'adressa à Giuliano da San Gallo, son protégé toujours, devenu son ami, pour en être l'architecte. Il était difficile à San Gallo d'obéir au cardinal et d'aller à Savone; le plafond de Sainte-Marie-Majeure n'était pas terminé et le pape Alexandre VI refusait de le laisser partir. Il fallut habilement manœuvrer. Antonio, le frère de Giuliano, qui était à Rome, fut d'abord associé aux travaux de la basilique, puis, son talent ayant plu au pape, celui-ci voulut bien l'agréer comme unique directeur et permettre alors à Giuliano de partir.

Voici donc notre architecte installé à Savone, dirigeant le chantier et présidant aux premiers travaux. Pendant ce temps, les événements politiques se précipitaient, et della Rovere, toujours réfugié à Ostie, les surveillait attentivement. Placé entre Naples et Rome, il était mieux informé que personne des menées, des coalitions, des ambassades, des alliances et des défections dont le but principal, était, suivant l'intérêt des parties, intérêt souvent variable et subordonné aux circonstances, d'attirer ou de repousser l'invasion du territoire italien par l'armée française de Charles VIII. C'est à Ostie que della Rovere reçut, le 2 juillet 1493, les ambassadeurs du roi de Naples venant lui proposer une sorte de traité d'alliance pour résister à Alexandre VI qui semblait favoriser les Français. Le cardinal, partisan absolu, d'abord et avant tout, de ce qui pouvait contrecarrer les projets du pape, se déclara ouvertement. Mais la politique italienne, en ces moments troublés, variait avec une rapidité surprenante. Alexandre VI s'étant rapproché de la cour de Naples, Rovere se retourna immédiatement du côté des Français et se déclara leur allié avec non moins d'éclat qu'il avait fait précédemment pour le roi Ferdinand. Le pape voulant punir cette rébellion flagrante ordonna à ses troupes, jointes à l'armée napolitaine, de mettre le siège devant Ostie.

Antonio da San Gallo, l'architecte ingénieur nouvellement agréé par le pape, était-il dans les rangs des

assiégeants? Il y a lieu de le supposer, car un *Antonius florentinus murator* est indiqué sur les livres de comptes du Vatican comme ayant reçu à cette époque une somme de 72 ducats pour les travaux de terrassements faits devant Ostie[1]; ce même *Antonius murator* est désigné dans les registres, comme ayant été employé, cette même année 1494, à construire le corridor qui reliait le palais du Vatican au fort Saint-Ange; et ces deux faits concordent avec ce que nous savons par Vasari de la biographie d'Antonio da San Gallo. Mais, induire de là, comme l'ont fait quelques auteurs, que les deux frères ont dû se trouver en présence dans les deux camps opposés, c'est aller beaucoup trop loin. Giuliano était-il seulement à Ostie? Rien ne nous le dit. Il est bien plus probable que la construction du palais de Savone le retenait en ce moment éloigné du cardinal della Rovere. En tous cas, il n'y eut pas de siège à Ostie; à peine l'armée alliée eut-elle pris position, que le cardinal, croyant sa vie menacée, s'échappa sous le costume d'un moine, put gagner Civita-Vecchia, s'embarqua pour Savone, et la citadelle ouvrit ses portes. Cette fuite eut lieu le 23 avril 1494[2].

Le cardinal ne passa que quelques jours à Savone, et se rendit dans son archevêché d'Avignon où le sénéchal de Beaucaire vint le prendre avec une garde de

1. E. Müntz, *les Arts à la cour des Papes*. Alexandre VI, p. 164.

2. François Delaborde. *Histoire de l'expédition de Charles VIII en Italie*.

trente archers, pour le conduire à Lyon où il fit une entrée triomphale le 1er juin 1494.

Nous sortirions de notre sujet en recherchant les causes qui firent du cardinal un des conseillers les plus écoutés de Charles VIII ; mais il nous faut noter que c'est pendant ce séjour à Lyon que Rovere présenta au roi le modèle du palais qu'il se faisait construire à Savone. Charles voulut complimenter lui-même San Gallo et lui offrit de beaux cadeaux ; libéralité qui devait s'adresser, semble-t-il, plus particulièrement au cardinal, dont il était important de s'assurer l'appui, qu'à son architecte.

Il est malheureusement bien difficile de reconnaître aujourd'hui, à Savone, l'architecture de San Gallo dans les quelques restes d'une façade postérieure. Ce sont cependant les seuls morceaux épargnés par les constructeurs modernes chargés de transformer le palais della Rovere, le plus beau, disait-on, de toute la Ligurie après le palais ducal de Gênes, et d'en faire un local propre à recevoir le tribunal et la cour d'assises, avec, au rez-de-chaussée, des boutiques pour le petit commerce. Rovere a vraisemblablement bien peu habité son palais, si toutefois il y a jamais résidé. Devenu pape, il y installa des écoles et en fit une sorte d'université. Au XVIIe siècle, le palais de Savone devint la propriété des marquis de Garresio qui s'en défirent en faveur d'une confrérie de religieuses. Elles y étaient encore installées lorsque l'État en prit possession à l'époque de l'expulsion de tous les ordres non reconnus.

VOYAGE ET SÉJOUR

DANS LE MIDI DE LA FRANCE

1496-1497

Le cardinal de Saint-Pierre-aux-Liens, ayant suivi l'armée française dans sa marche triomphante à travers l'Italie, revint à Rome au mois de décembre 1495, et Giuliano put revoir son frère Antonio, « ce qui lui fit plaisir », a soin d'ajouter Vasari. Ce retour permit à notre architecte d'examiner les travaux qu'il avait laissés en cours d'exécution pour accompagner le cardinal, tant au cloître de Saint-Pierre-aux-Liens qu'à Sainte-Marie-Majeure. Cependant, le pape Alexandre, délivré des frayeurs que lui avait occasionnées l'arrivée de Charles VIII, reprenait à Rome une situation prépondérante, et della Rovere toujours irréconciliable dut encore une fois se retirer.

Le palais de Savone était loin d'être terminé; aussi le cardinal revint-il s'installer à Avignon, tandis que San Gallo partait pour Savone, emmenant avec lui les ouvriers et les artistes nécessaires à l'achèvement complet du palais. Combien de temps Giuliano demeura-t-il à Savone? Nous ne pouvons exactement le dire; mais il est certain que, pendant l'année 1496, il parcourait les provinces du midi de la France, voyage dont il a lui-même donné une relation succincte.

Cette pièce curieuse, document inédit, a été découverte, par le baron de Geymuller, collée à rebours sur un des plats du volume formant le recueil des dessins de Giuliano conservés à la bibliothèque Barberini à Rome, album dont nous avons déjà dit quelques mots et sur lequel nous aurons encore à revenir. Les notes de voyage de San Gallo indiquent une instruction littéraire bien imparfaite, l'orthographe en est d'une étonnante fantaisie; comme exemple nous en copions quelques lignes : *Parttimo ej de Vignjone adi 26 aprile 1496 a ore 12 e venimo a Tteraschone che sono miglia 12 a Santa-Martta, Adi 30 detto arivanno in Narli.....* Parti d'Avignon, comme il le dit, le 26 avril 1496, il visite successivement Tarascon, Arles, Salon, Aix, Saint-Maximin, Brignolles, Draguignan, Grasse, et dessine beaucoup le long de sa route. Ces dessins font, pour la plupart, partie de l'album de la Barbérine; on y trouve plusieurs vues de l'arc de triomphe et du théâtre romain d'Orange, esquisses assez lâchées et qui semblent fort inexactes lorsqu'on se reporte à l'état actuel des monuments[1]. Cependant, pour ne pas faire à San Gallo un trop grand crime de son inexactitude, il faut se rappeler que l'arc triomphal avait été entouré par les princes d'Orange, seigneurs des Baux, de fortifications qui en avaient singulièrement altéré le caractère, et que les bas-reliefs ainsi que les ornements

1. Voir le bel ouvrage publié par Caristie, architecte, en 1856, sur *les Monuments antiques d'Orange*.

sculptés avaient été en partie mutilés. Le théâtre avait subi le même sort; converti en forteresse, il avait non seulement perdu son aspect monumental, mais même les divisions des arcades dont il était entouré avaient été modifiées. San Gallo donne également dans ses dessins le plan et la façade d'un palais, projet de restitution d'après quelques ruines existantes à Aix. MM. E. Müntz et Jules de Laurière, dans une étude spéciale des dessins de Giuliano da San Gallo se rapportant aux monuments antiques du midi de la France, pensent que le mot *tempio*, dont se sert San Gallo dans sa légende peut faire supposer qu'il s'agirait des ruines de l'ancienne église de Sainte-Catherine, construite par les Templiers en 1200; mais ils ajoutent que les légendes de San Gallo contiennent de nombreuses erreurs, et qu'il n'est pas impossible que le plan précité ne se réfère à quelque monument de la ville de Grasse, et non pas d'Aqui, aujourd'hui Aix[1].

Pendant que San Gallo surveillait les travaux du palais de Savone ou parcourait les villes de la Provence, l'armée française abandonnait le royaume de Naples, et une trêve était conclue entre les rois de France et d'Espagne, faisant naître l'espoir d'une paix générale prochaine.

Par un accord partiel, signé à Turin le 26 août 1497, Charles VIII rendait à la République florentine

1. Extraits des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, année 1885.

les places de Pise, Livourne, Sarzane, Sarzanella et Pietra Santa qui lui avaient été remises par Pierre de Médicis comme caution de sa fidélité. Ces clauses furent exécutées, sauf en ce qui regardait la ville de Pise. Le roi avait bien écrit à d'Antrague, qui commandait la citadelle en son nom, de remettre cette forteresse aux Florentins; d'Antrague n'en voulut rien faire, espérant peut-être se faire largement indemniser, cependant il ne reçut de la part de la Seigneurie aucune proposition, et la guerre continua entre les deux anciennes rivales.

Trompé par les termes de la convention signée avec le roi de France, San Gallo avait quitté Savone, rapatriant les artistes et les ouvriers florentins qu'il y avait précédemment amenés. Débarqué à Livourne, et trouvant encore les deux partis aux prises, il s'arrête à Lucques pour demander aux Pisans un sauf-conduit lui permettant de traverser leur territoire. Le sauf-conduit immédiatement délivré, San Gallo se met en route croyant n'avoir plus rien à craindre, mais il avait compté sans la mauvaise foi des Pisans : à peine arrivé près d'Altopascio, il est arrêté, fait prisonnier et retenu pendant près de six mois. Il fallut que son frère vînt à son secours et payât une rançon de 300 ducats pour obtenir sa liberté [1].

1. Vasari, *Vie de Giuliano et d'Antonio da San Gallo.*

FLORENCE

GRANDE SALLE DU PALAIS VIEUX

1497

De graves événements étaient survenus à Florence depuis le départ de San Gallo. Pierre de Médicis avait livré au roi de France les places fortes de la République, et les magistrats, indignés de cette lâche concession, ayant soulevé le peuple, rendirent un édit de proscription contre tous les membres de cette famille. Pierre et Jean, apprenant que leur tête venait d'être mise à prix, s'enfuirent ainsi que leur frère Julien et Paul Orsini; après leur départ, les jardins des Médicis furent pillés avec fureur[1]. Quant au palais, comme il avait été disposé pour recevoir le roi pendant son séjour à Florence, Pierre en avait retiré une grande partie des objets d'art qui l'ornaient pour les déposer dans différents couvents; cependant il en restait encore, et de très importants, que le sieur de Ballastat, maître d'hôtel du roi, faisant fonction de maréchal des logis, s'appropria, paraît-il, sous prétexte que la banque des Médicis à Lyon lui devait beaucoup d'argent. A en croire le récit de Comines, les choses se seraient passées tout autrement; le sieur de Ballastat, dit le chroniqueur,

1. Raphaël a conservé le souvenir de ce pillage dans la bordure d'une des fameuses tapisseries dessinées par lui pour le pape Léon X.

« se prit à piller tout ce qui se trouvait dans la maison de la Via Larga ».

Après l'entrée de Charles VIII à Florence, le 9 novembre 1494, les collections réunies avec tant de soins par Cosme l'Ancien et Laurent le Magnifique furent donc dispersées; la Seigneurie s'en attribua la plus grande part, entre autres les statues de Donatello : la *Judith* et le *David*, qui furent exposées dans le Palais public; la bibliothèque passa en grande partie entre les mains des moines du couvent de Saint-Marc qui, à l'instigation de Savonarole, prètèrent sur ce gage à la Seigneurie la somme de 2000 florins. On sait que, rachetée par le cardinal Jean de Médicis, le futur Léon X, le 29 avril 1508, au prix de 2652 ducats, cette collection fit le fond de la Bibliothèque Laurentienne. La Seigneurie rendit en outre quelques vases précieux enfouis dans une cachette et fit vendre une quantité considérable de tableaux, statues, tapisseries, pour se procurer les sommes nécessaires au remboursement des créanciers des Médicis. Une partie de ces dettes remontaient au Magnifique dont la situation financière s'était trouvée gênée pendant les dernières années de sa vie.

A la suite de cette révolution, le moine Savonarole exerça un pouvoir dictatorial sur la ville de Florence. Il fallut se faire pardonner les fautes passées et faire pénitence ; ce fut une transformation complète. Il y eut une réaction violente contre le luxe, la licence et les fètes qu'avaient encouragés les docteurs, les poètes

et les artistes ; on brûla ce qu'on avait adoré et l'on vit s'allumer les autodafés, *bruciamenti*, dans lesquels périrent tant d'œuvres intéressantes, tentures, portraits, livres et manuscrits. Beaucoup d'artistes cependant acceptèrent les doctrines du réformateur revenant à l'idéalisme chrétien ; on peut citer parmi ceux-ci : Sandro Botticelli, le Cronaca, Lorenzo di Credi, le Pérugin, et même Michel-Ange ; quelques autres, entraînés par sa parole et devenus ses ardents disciples, prirent l'habit religieux de ses mains.

Comme base de sa nouvelle constitution, Savonarole avait constitué un Grand Conseil comprenant tous les citoyens âgés de plus de vingt-neuf ans, appelés *Beneficiati*, c'est-à-dire occupant, ou ayant eu un père ou un aïeul ayant occupé une des charges majeures. Or les membres de cette classe de citoyens s'élevaient à 3 200. Ne pouvant, ou ne voulant les réunir tous ensemble dans la crainte de discussions tumultueuses et anarchiques, on les divisa en trois assemblées de 1 000 personnes siégeant chacune pendant six mois. Encore, fallait-il trouver un local suffisant à mettre à leur disposition, et aucun monument public, aucun palais ne pouvait contenir une pareille assemblée. On fit à la hâte disposer une vaste salle au-dessus de la Dogana, et l'on résolut de créer au palais de la Seigneurie une salle spéciale destinée à ces nombreuses assemblées. A cet effet, on convoqua en commission consultative Léonard de Vinci, Michel-Ange Buonarroti

bien que fort jeune, Giuliano da San Gallo, revenu à Florence le 8 mai 1497, Baccio d'Agnolo et le Cronaca, l'ami dévoué du grand dominicain. Ces artistes élaborèrent le plan de la future salle de Conseil, et l'exécution en fut confiée au Cronaca, selon le désir de Savonarole. Par une ordonnance en date du 15 juillet 1495, les prieurs confirmèrent ce choix en adjoignant au Cronaca, comme collaborateur, Francesco di Domenico, surnommé Nerone, qui était *legnaiuolo*. Chacun des artistes composant la commission prétendait avoir sa part dans les travaux ; c'est ainsi qu'à Léonard de Vinci revint l'honneur de peindre un épisode de la bataille d'Anghiari, et que Giuliano da San Gallo fut chargé de dessiner la charpente du comble et d'exécuter avec Baccio d'Agnolo toutes les menuiseries : œuvre considérable qui comprenait une grande galerie de bois faisant le tour de la salle et une tribune élevée destinée au gonfalonier et aux membres de la Seigneurie ; toutes pièces ornées de sculptures et d'incrustations.

Cette salle, imparfaite dans sa régularité, dénotait la hâte que l'on avait apportée à sa construction. Vasari en décrit l'ordonnance avec quelques détails curieux parce qu'il a été chargé plus tard, par le duc Cosme Ier, de la modifier complètement ainsi que l'escalier qui y conduisait[1]. Mais il attribue au Cronaca la totalité du

1. Vasari, *éd. Sansoni*, vol. IV, *Vita di Simone detto il Cronaca.*

travail dont la plus grande part revient cependant à Giuliano da San Gallo et à son frère Antonio comme le prouve un document en date du 8 mai 1497 publié par Gaye[1].

FLORENCE

PALAIS VIA DI PINTI

1499

La maison construite en 1490 par les deux frères Giuliano et Antonio da San Gallo était devenue trop exiguë pour leur habitation commune, la famille s'était augmentée, les enfants avaient grandi ; avec les honneurs et la fortune, était venu le désir de posséder une demeure assez spacieuse pour pouvoir y réunir à leur tour quelques-unes de ces statues antiques ou de ces beaux tableaux qui ornaient avec profusion les palais des principaux citoyens de Florence. Giuliano se chargea donc de transformer et d'agrandir considérablement la maison déjà existante et d'en faire un véritable palais. Il est encore debout aujourd'hui, sous le nom de palais Panciatichi-Ximénès, bien que la façade en ait été assez malheureusement modifiée, vers 1603, lorsque les marquis Ximénès achetèrent cette propriété. On y reconnaît, dans les dispositions intérieures, l'élé-

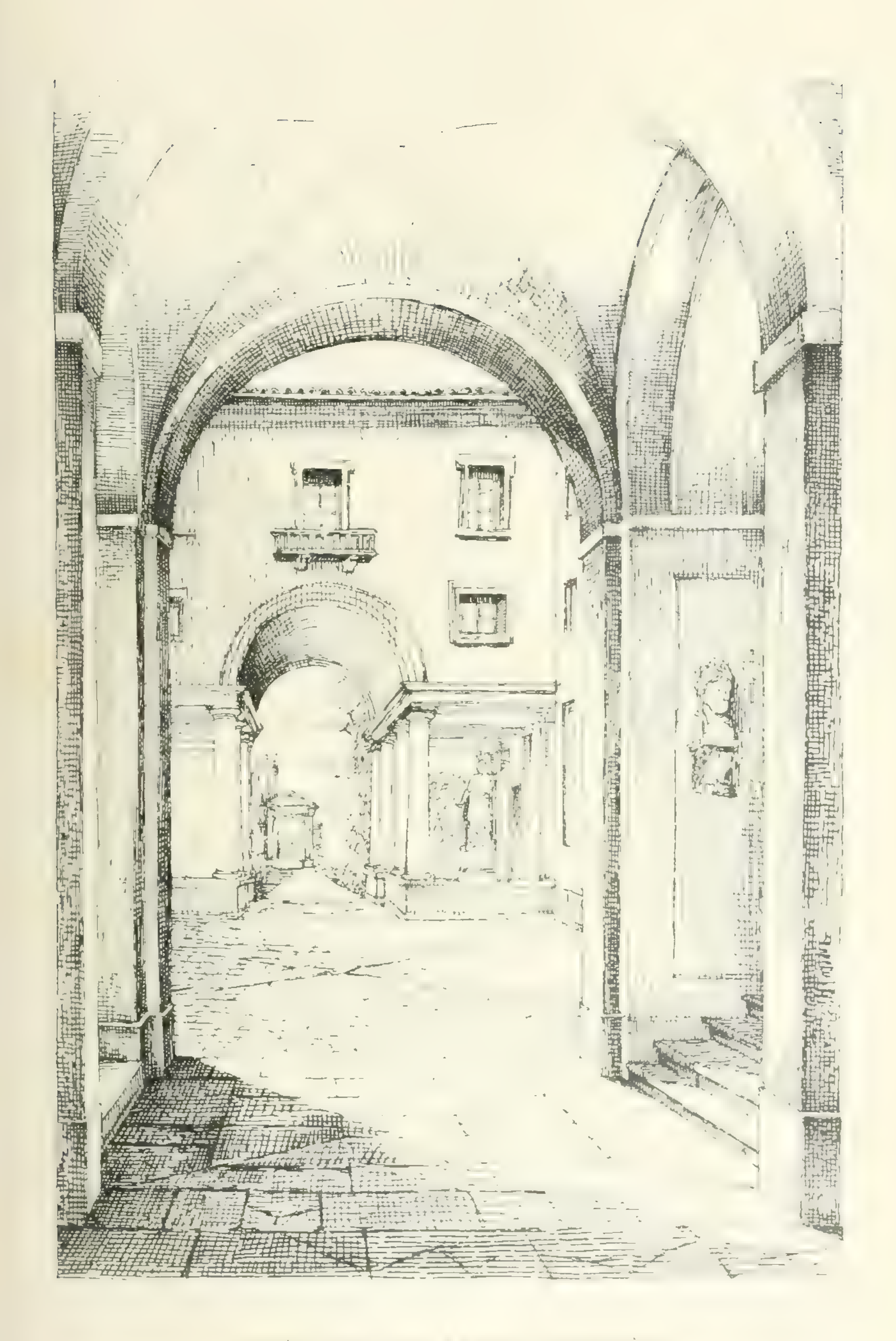
1. Gaye, *Cartegio ecc.* vol. I, 584, 586, 587, 588. *Prout et sicut est modellum portatum, per Antonium da San Gallo.* »

gante sobriété et la convenance parfaite qui distinguaient le talent de Giuliano : c'est une véritable œuvre d'art.

Le plan, savamment conçu, est d'une irréprochable symétrie. Par une grande porte, on pénètre de la rue sous une sorte de porche donnant dans un grand vestibule ; à droite et à gauche, deux perrons amènent l'un au grand escalier, dont le premier palier est orné d'une niche contenant une statue, l'autre à une petite galerie également ornée d'une niche avec une statue faisant pendant à la première. Un peu plus loin, deux autres perrons permettent d'accéder à de vastes salles occupant les deux côtés de la cour, et enfin un gracieux portique, situé au fond de cette cour, conduit au jardin que l'on aperçoit dans toute sa longueur. Au premier étage, à côté de nombreuses pièces

PLAN DU PALAIS VIA DI PINTI

Habitation des San Gallo à Florence.



INTÉRIEUR DU PALAIS XIMENÈS

Par Giuliano da San Gallo.

destinées à l'habitation et à l'exposition de la collection des objets d'art[1], se trouve le célèbre salon dont nous avons déjà dit quelques mots : c'est une superbe pièce de 15 mètres d'étendue sur chaque côté, et de plus de 10 mètres d'élévation, voûtée *a mezza botte*, comme dit Vasari, c'est-à-dire par pièces rapportées; ce devait être un exemple bien probant et donner confiance à Laurent de Médicis pour la bonne construction du salon de Poggio à Cajano. L'ornementation désordonnée du xviie siècle en a travesti toute la superbe grandeur.

D'après le recensement des biens établi pour le cadastre, en 1498, les deux frères San Gallo étaient à cette époque imposables : 1° à titre de propriétaires d'une maison avec jardin située via di Pinti ; 2° comme possédant une petite ferme dans la commune d'Empoli ; 3° comme ayant conservé la modeste maison située sur la paroisse de Saint-Laurent hors les Murs, auprès de la porte San Gallo ; 4° enfin, comme locataires d'une moitié de boutique à l'intérieur de la ville, sur la paroisse de Saint-Michel-Bisdomini.

1. Albertini, dans son *Memoriale* publié en 1510, signale déjà comme faisant partie de la collection des San Gallo plusieurs morceaux antiques venus de Rome : *In casa Giuliano da San Gallo architettore sono assai cose antique di Roma* ; ils possédaient de nombreux tableaux parmi lesquels MM. Crowes et Cavalcaselle, dans leur *Histoire de la peinture italienne*, indiquent une Madone avec l'Enfant, saint Jean-Baptiste et des anges de Botticelli, tableau appartenant aujourd'hui à la National Gallery de Londres; Vasari fait mention d'un autre tableau remarquable de Paolo Ucello, le grand perspecteur de la Renaissance.

Cette boutique, cet atelier, où les deux frères exerçaient toujours leur premier métier de *legnaiuolo*, était, comme beaucoup d'autres occupées par des artistes à cette époque, le lieu de rendez-vous, le cénacle, où se discutait le mérite des œuvres d'art, où se formaient les écoles, où se créaient des amitiés et quelquefois des haines, mais d'où sortaient souvent des esprits enflammés qui enfantaient des chefs-d'œuvre.

Le palais Ximénès, devenu par héritage en 1815 la propriété de la famille Panciatichi, appartient aujourd'hui au marquis San Giorgio.

LORETTE

COUPOLE DE LA BASILIQUE DE SAINTE-MARIE

1500

La petite maison autrefois habitée, dans la ville de Nazareth, par la Sainte Vierge et saint Joseph avait été, dans la nuit du 10 mai 1291, enlevée de l'emplacement qu'elle occupait pour la soustraire à la profanation des musulmans devenus maîtres de la Palestine, et transportée sur les ailes des anges à travers les airs en un lieu appelé Tersatto près de Fiume, en Dalmatie. Trois ans et demi après, dans la nuit du 10 décembre 1294, s'accomplit un nouveau voyage aérien, la maison de la Vierge traversa l'Adriatique, et fut pieusement déposée par ses célestes porteurs sur le rivage de Piceno, auprès de la ville de Recanati.

Immédiatement vénérée par un grand nombre de fidèles, il fallut construire une église assez vaste pour envelopper et protéger la *Santissima Casa*. Cent quarante ans plus tard, vers le milieu du xv[e] siècle, l'évêque de Recanati, Nicolo del' Asti, entreprit de reconstruire cette église dans des dimensions beaucoup plus importantes, d'après les plans de l'architecte vénitien Marino di Marco di Jadera; mais le pape Paul II, Vénitien lui-même, envoya son architecte préféré, Giuliano da Majano, prendre la direction des travaux. Ils reçurent une vive impulsion et furent activement poussés jusqu'à l'époque de la mort de Majano (1470). Il y eut alors un temps d'arrêt; Benedetto da Majano, le neveu de Giuliano, avait bien été désigné pour succéder à son oncle, mais il ne s'occupa que des décorations intérieures. Rien n'était donc terminé, lorsque le cardinal Gérôme Basso della Rovere, neveu de Sixte IV, nommé évêque de Recanati, résolut de terminer l'œuvre laissée inachevée et manda auprès de lui Giuliano da San Gallo.

Il fallait prendre une détermination importante pour laquelle les conseils et les avis d'un architecte en renom semblaient nécessaires : en effet, les piliers et les grands arcs, préparés par Giuliano da Majano pour recevoir la coupole centrale, étaient jugés trop élancés et trop faibles, et faisaient craindre qu'ils n'en pussent supporter le poids. Après un examen attentif, San Gallo se déclara prêt à assumer la responsabilité du travail, si l'on voulait bien l'en charger. Son offre ayant été

acceptée, il fit venir de Florence les maîtres maçons et les tailleurs de pierre qu'il avait l'habitude d'employer, se fit envoyer de Rome de la pouzzolane afin d'assurer aux mortiers une solidité parfaite, et se mit à la besogne[1]; deux années suffirent à tout achever. Commencés dans le courant de l'année 1498, les travaux étaient terminés, le 23 mai 1500, par la pose de la dernière pierre.

San Gallo a dressé lui-même le procès-verbal de cette cérémonie à la suite d'un dessin faisant partie du recueil conservé à la bibliothèque communale de Sienne : AL NOME DI DIO E DE LA GLORIOSA MADONA S. MARIA SEMPRE VERGINE E MEMORIA COME SABATO AD ORE XV A DI XXIII DI MAGO MCCCCC IO GIULIANO DI FRANCESCO DA S. GALLO FIORENTINO. CHON GRANDISSIMA SOLENITA E DIVOZIONE E PRECISIONE MURAI LULTIMA PETRA DE LA CHUPOLA DI SANTA MARIA DI LORETO. DICHE IDIO EI DIA GRATIA SI CONSERVI LUNGO TEMPO E A ME DIA GRATIA CHE A LA FINE MIA IO SALVI LANIMA MIA IN SECULUM SECULORUM AMEN.

« Au nom de Dieu et de la glorieuse Notre Dame Sainte Marie toujours Vierge, je rappelle que le samedi à 15 heures du jour, le 23 mai 1500, moi Giuliano de Francesco da San Gallo, Florentin, avec très grande solennité et dévotion et précision je maçonnai la dernière pierre de la coupole de Sainte-Marie de Lorette. Je demande également que Dieu

1. Le plan de l'église de Lorette relevé à cette occasion par Giuliano da San Gallo est conservé dans la collection des dessins de la Galerie des Offices à Florence.

nous donne la grâce qu'elle se conserve longtemps et à moi celle de sauver mon âme dans tous les siècles des siècles : amen. »

Les termes de cet acte, dressé à la suite de la pose de la dernière pierre de la coupole, indiquent bien que, malgré ses affirmations et sa science de constructeur, l'architecte n'était pas exempt de toute crainte relativement à la solidité de son œuvre; aussi implore-t-il la protection divine pour en assurer la durée.

Cette prière a été exaucée, car la coupole de San Gallo s'élève encore aujourd'hui au-dessus de la basilique et protège toujours la *Santissima Casa*.

A l'intérieur, les trois nefs de l'église sont séparées par des piliers élancés supportant des voûtes ogivales. A l'extérieur, de hautes murailles de briques, dans lesquelles s'ouvrent quelques rares fenêtres, sont couronnées par un chemin de ronde couvert reposant sur des mâchicoulis; cette défense complétée par de nombreux créneaux contourne l'édifice tout entier et lui donne l'aspect d'une véritable forteresse. Du milieu de cette masse imposante surgit la grande coupole élevée sur un tambour; elle est octogonale, rappelant ainsi la forme de celle de Santa Maria del Fiore, le prototype de toutes les coupoles construites par les architectes florentins du XVe siècle. Une lanterne ajoutée sous Sixte V la termine. La façade comprenant des colonnes, des pilastres et un fronton a été construite postérieurement;

commencée vers 1565, elle fut terminée en 1587; le campanile date de la même époque.

TRAVAUX DIVERS

1500-1503

Pendant ces trois années, notre architecte s'occupe de nombreux travaux d'une importance, il est vrai, secondaire, mais intéressants à signaler. Toujours actif, Rome et les villes de la Toscane font appel à ses talents variés. A Florence, Giuliano prenait part à plusieurs concours, entre autres à celui qui fut ouvert pour la construction de l'église de San Francesco al Monte, sur la colline de San Miniato, chef-d'œuvre du Cronaca, que Michel-Ange, dans son admiration, appelait « sa belle villageoise ». Il faisait partie de différentes commissions dans lesquelles ses avis étaient accueillis avec déférence.

Cependant, la guerre poursuivie jusqu'aux portes de Florence ne laissait pas que d'avoir une influence considérable sur les destinées de beaucoup d'artistes; c'est ainsi que San Gallo, envoyé à Empoli avec le titre de commissaire de la République pour diriger l'artillerie de l'armée française, reprenait peu après son rôle d'ingénieur militaire et conduisait les travaux de fortification de Borgo San Sepolcro.

Ses aptitudes multiples le firent appeler à Cortone

pour résoudre une difficulté embarrassante. Un document tiré des archives de la commune de Cortone nous fait en effet savoir que, le 18 février 1501, Giuliano da San Gallo de Florence vint dans la ville pendant ce même mois, sur l'invitation des seigneurs, afin de rechercher les moyens de faire écouler les eaux qui, dans certains moments, envahissaient les environs. Giuliano séjourna huit jours à Cortone et fit construire un édifice en bois, *edificio di legame,* sorte de niveau servant à marquer les différentes altitudes du terrain, pour lui permettre de tracer un canal de dérivation à travers la contrée. Les « Magnifiques Prieurs, par la force de leur autorité » *da magnifici priori, per vigore di la loro autorita,* lui remirent comme honoraires la somme de 70 livres[1].

Rentré en grâce auprès d'Alexandre IV, par l'intermédiaire de son frère Antonio qui travaillait aux fortifications du château Saint-Ange, Giuliano put venir mettre la dernière main au grand soffite de la basilique de Sainte-Marie-Majeure et surveiller la construction du cloître de Saint-Pierre-aux-Liens.

Les anciennes fortifications de la ville d'Arezzo ne répondaient plus aux nouveaux besoins de la défense; les Florentins auxquels la ville était soumise décidèrent, en conséquence, de les faire reconstruire et confièrent à Giuliano da San Gallo le soin d'exécuter

1. Lib. sign. Z., 37, c. 67.

les travaux suivant les plans qu'il avait présentés[1]. Ces fortifications n'étaient pas encore achevées lorsque les Arétins, entraînés dans le parti des Médicis par Vitellozzo, Baglioni et les Orsini, se révoltèrent, s'emparèrent de la citadelle et la rasèrent presque totalement. Il est vrai que, peu de temps après, ils étaient obligés de la remettre aux Français qui la rendirent aux Florentins. Les travaux, abandonnés à la suite de tous ces événements, furent repris en 1505, après la paix de Blois, et terminés par Antonio.

Pendant ce temps, les Magnifiques Prieurs, comme on disait alors, et Pierre Soderini, nouvellement proclamé gonfalonier à vie de la République florentine, s'étaient adressés à Giuliano pour lui confier différents travaux à exécuter au palais de la Seigneurie, travaux d'appropriation intérieure commencés par le Cronaca, et, dans le courant de l'année 1503, le nommèrent *Capo maestro,* charge importante qui comportait le soin de veiller sur toutes les fortifications de Florence[2].

1. Une lettre, publiée par Gaye, assigne à la date du 17 octobre le début des travaux ; San Gallo étant à Arezzo recevait une autre lettre en date du 17 octobre 1502.

2. Une lettre déjà citée par nous, datée du 24 avril 1503, et reproduite dans le *Buonarroti*, indique que notre architecte, appelé en témoignage, avait été désigné sous les noms de Giuliano Francesco da San Gallo « vocato Francione » (le grand François). Ce surnom lui avait probablement été attribué en raison de l'importance de ses nouvelles fonctions.

ROME

ARCHITECTE EN CHEF DE LA BASILIQUE DE SAINT-PIERRE

1503

Un événement considérable à tous égards allait avoir une grande influence sur la vie de notre artiste : le pape Alexandre VI était mort le 12 août 1503. Remplacé, après un conclave des plus agités, par le cardinal François Piccolomini, qui, sous le nom de Pie III, n'occupa le trône pontifical que pendant quelques mois, Alexandre VI eut pour véritable successeur le cardinal Julien della Rovere.

Jules II, le nouveau pape, élu le 31 octobre de la même année, se souvint de son ami Giuliano, de l'énergie qu'il avait toujours déployée, du dévouement qu'il lui avait autrefois témoigné, de son activité, de son habileté comme architecte et comme ingénieur, et résolut de l'attacher encore à son service. A peine arrivé à Rome, Giuliano dirige certains travaux au château Saint-Ange, et reçoit, d'après les livres des comptes du Vatican, à la date du 30 mai 1504, le solde de ses honoraires. Peu après, il était nommé architecte en chef de la basilique de Saint-Pierre.

La vénérable et antique église, construite par l'empereur Constantin, avait été radicalement con-

damnée par L.-B. Alberti : les murailles s'étaient écartées sous le poids de la charpente et beaucoup d'autres parties du vieil édifice étaient en fort mauvais état. Nicolas V avait chargé son architecte préféré de remédier autant que faire se pourrait aux inconvénients résultant d'un pareil état de choses et lui avait enjoint de reconstruire la partie la plus importante du temple, c'est-à-dire la tribune. Les travaux, poussés avec activité sous les successeurs de Nicolas V, avaient été presque complètement interrompus pendant le pontificat d'Alexandre VI, dont toutes les ressources passaient à entretenir des armées et à fortifier des citadelles. Jules II donna un vigoureux essor à cette grande entreprise. Giuliano de Francesco Giamberti, le jeune Florentin débutant à Rome sous Paul II et employé comme *scarpellino* aux travaux de Saint-Pierre, aurait-il jamais pu se douter qu'un jour viendrait où il serait chargé de la suprême direction de ces mêmes travaux et qu'il commanderait en chef sur cet immense chantier[1] !

1. Il y eut à cette époque trois phases bien marquées dans la marche des travaux, comme l'indique à juste raison M. Henri de Geymuller dans sa belle *Étude sur les projets primitifs pour la reconstruction de la basilique de Saint-Pierre*. Tout d'abord on ne fait que continuer mollement les travaux déjà commencés sous Nicolas V et Paul II, travaux circonscrits à la tribune, d'après les plans de Rosellino ; à peine Jules II monte-t-il sur le trône pontifical, tout change, l'activité renait, et Giuliano imagine ce projet colossal de faire faire par Michel-Ange, qu'il venait d'introduire à la cour, le tombeau du pape lui-même et de le placer au milieu de la tribune de Saint-Pierre. Enfin, après des lenteurs, des interruptions, rien

La haute satisfaction, le légitime orgueil, que devait ressentir San Gallo, ne fut pas troublé pendant quelque temps; il faisait continuer l'exécution des anciens plans sans y apporter de grands changements; mais, tout artiste était architecte à cette époque, et ceux qui vinrent entourer Jules II furent bientôt nombreux. Michel-Ange présenté par San Gallo et par Bramante, déjà occupé à construire le palais de la Chancellerie pour le cardinal de Saint-Georges, étaient du nombre; les entretiens, les consultations, les conseils, engendrèrent des vues nouvelles, des projets nouveaux et des plans plus considérables. Il y eut scission parmi les conseillers, et Bramante, à la tête des novateurs, l'emporta dans l'esprit de l'entreprenant Jules II. On résolut de reconstruire la basilique en entier, Bramante fut chargé de cette lourde tâche, tandis que Michel-Ange et San Gallo étaient écartés. Giuliano, humilié, ne voulut pas rester à Rome pour assister au triomphe de son rival; il obtint du pape la permission de revenir à Florence et partit comblé de riches présents. On peut approximativement fixer le départ de Giuliano da San Gallo au commencement de l'année 1506 ou à la fin de 1505; car, le 6 janvier 1506, Jules II écrivait au roi d'Angleterre pour lui annoncer sa détermination de reconstruire en entier la basilique et solliciter son concours[1].

ne se fait plus; alors de nouveaux projets s'élaborent et les travaux sont soumis à une nouvelle direction.

1. E. Muntz, *les Arts à la cour des Papes*, t. II.

FLORENCE

TRANSPORT DU « DAVID » DE MICHEL-ANGE

1504

S'il est difficile de savoir au juste à quelle date Giuliano da San Gallo quitta Rome, il est un fait certain, c'est qu'il se trouvait à Florence au commencement de l'année 1504. A cette époque, il prenait part à un grand conseil composé de tout ce que les fabriciens du Dôme avaient pu réunir d'architectes distingués pour décider de l'emplacement sur lequel il convenait de placer la statue de *David vainqueur de Goliath* que Michel-Ange venait de terminer.

Cette statue avait été commandée en 1501, par les membres de l'Opera du Dôme et les consuls de l'Art de la laine, au sculpteur Simone de Fiesole, auquel on avait confié un énorme bloc de marbre haut de neuf brasses, acheté à cette occasion; mais l'artiste n'était pas à la hauteur d'une pareille tâche et fut obligé d'y renoncer. Michel-Ange demanda à être chargé du travail et, l'ayant obtenu, s'enferma à Santa Maria del Fiore, dans un atelier spécial, dont il défendit l'accès jusqu'au jour où la statue fut terminée. C'est alors qu'il fallut prendre une détermination pour savoir ce que l'on ferait du colosse de marbre. Nous avons vu quelle était en général la physionomie de ces

assemblées; le très exact et docte Gaye a bien soin de donner tous les noms de ceux qui prirent part à celle-ci[1].

On émit de nombreuses opinions, mais elles se réduisirent bientôt à deux : Giuliano da San Gallo soutint, dans un véritable discours, que le David devait être placé dans la Loggia dei Signori, à côté de la célèbre Judith de Donatello, qui s'y trouvait depuis 1495; d'autres artistes, et Michel-Ange sans doute avec eux, préféraient la Ringhiera, ce palier entouré de grilles situé en haut de l'escalier extérieur qui monte au Palais Vieux. Ce dernier avis l'emporta, et les deux frères Giuliano et Antonio da San Gallo furent chargés d'exécuter le transport.

Cette entreprise hardie intéressait la ville entière. Le 14 mai 1504, tout était prêt ; une charpente habilement combinée entourait la statue et quarante hommes devaient tourner les treuils. A minuit, rapporte Lucca Landucci dans son *Diario Fiorentino,* la statue commença à se mouvoir et arriva sur la place le quatrième jour; le 18 juin elle était posée sur l'emplacement indiqué ; ce qui causa, ajoute le chroniqueur, un enthousiasme général[2].

1. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti,* t. II, p. 458.

2. Les dessins de Giuliano conservés à la bibliothèque Barberini, à Rome, reproduisent plusieurs machines, cabestans ou treuils dont on dut se servir en cette circonstance.

VITERBE

ÉGLISE DE SAN GIOVANNI DE' FIORENTINI

1505

Giovanni Almadiano de Viterbe, protonotaire et chancelier du sceau apostolique, en exécution d'un vœu fait à la mort d'un de ses amis, commença en 1505, à Viterbe, la construction d'une église dédiée à saint Jean son patron. Quand elle fut terminée il y ajouta des bâtiments conventuels et un cloître, puis appela les carmélitains de Mantoue pour venir la desservir.

On attribue généralement la construction de cette église à Giuliano da San Gallo, sans qu'il y ait cependant à cet égard de données bien positives; cependant, cette attribution n'a rien d'impossible, puisque Giuliano était à cette époque en pleine faveur auprès du pape. La façade comprend deux étages séparés par un entablement complet avec corniche, frise et architrave; un fronton couronne l'édifice. L'étage inférieur est divisé en trois espaces égaux par quatre pilastres; au milieu s'ouvre la porte, et, au-dessus, dans une lunette demi-circulaire, un groupe en terre vernissée exécuté dans l'atelier des della Robbia représente la Vierge tenant dans ses bras l'Enfant Jésus; un peu plus haut, une console supporte la statue de saint Jean-Baptiste; à droite

et à gauche de la porte, des niches abritent des statues de saints. Le second étage, limité à ses extrémités par deux pilastres accouplés, comprend, au centre, une rosace et, de chaque côté, des écussons aux armes de Giovanni Almadiano.

A l'intérieur, l'église présente trois nefs séparées par six arcades retombant sur des colonnes isolées; la nef principale n'a que 6 mètres de large et les bas-côtés 3^{m},30; ce n'est donc pas un monument de grande importance, mais il attire l'attention par la juste proportion et l'élégance de ses dispositions. De chaque côté du maître-autel, deux petites portes donnent accès dans un espace réservé, sorte de chœur qui s'étend jusqu'à l'extrémité de l'abside; au-dessus d'une de ces portes, le buste en terre vernissée de Giovanni Almadiano porte cette inscription :

QVEM STRVIS IN TERRIS AEDEM BAPTISTA IOANNES
EXTRVET IN COELIS ALMADIANE TIBI.

Toute cette délicate architecture est du style le plus classique, le plus pur, même dans les moindres détails, sans aucune des fantaisies ornementales que nous avons eu le regret de signaler dans quelques-uns des monuments construits par Giuliano da San Gallo. A quoi ou à qui notre architecte devait-il d'avoir réalisé ce progrès? Il est bien surprenant de trouver à Viterbe même la réponse à cette question. Bramante, le classique par excellence, le puriste dont le goût n'ad-

mettait aucun écart, le plus simple et en même temps le plus élégant des architectes de la Renaissance, avait été chargé, à peu près à cette même époque, d'élever aux portes de la ville l'église et les cloîtres du couvent de Notre-Dame della Quercia. Or, le ressentiment de San Gallo pour un rival préféré n'avait pas résisté aux bons offices de Jules II, et nous verrons dans plusieurs circonstances les deux architectes collaborer ensemble. En examinant attentivement les deux églises de San Giovanni et de la Madonna della Quercia, on est frappé d'y rencontrer une concordance de style qu'il n'est guère possible d'admettre sans qu'il y ait eu, sinon collaboration complète, du moins influence évidente de l'un des artistes sur les projets de l'autre; l'œuvre de Bramante aura sans doute inspiré à San Gallo le désir d'imprimer à son église de San Giovanni la même grâce tout en conservant le même rigorisme.

ROME

EGLISE DE SANTA MARIA DELL' ANIMA

1506

Nous venons de parler de collaboration entre Bramante et Giuliano da San Gallo; en voici un exemple :

L'absence forcée de Giuliano, remercié par Jules II, ne fut pas de longue durée, Vasari raconte que six mois s'étaient à peine écoulés lorsque Messer Barto-

lomeo della Rovere, neveu du pape et grand ami de San Gallo, lui écrivit que, dans son intérêt, il devait revenir à Rome. Giuliano, dont l'irritation n'était pas encore calmée, résistait à toutes les sollicitations; on pria donc le gonfalonier Soderini de ne rien épargner pour le séduire, parce que Sa Sainteté voulait terminer les fortifications de la Tour-Ronde commencée par Nicolas V, celles du Borgo et la construction de la Villa du Belvédère. Giuliano finit par se laisser persuader et se présenta de nouveau au pape qui l'accueillit parfaitement.

Rentré en grâce, Giuliano reprit une situation importante dans les conseils du pape et jouissait d'une faveur toujours considérable auprès des particuliers; aussi, quelques auteurs ont-ils cru pouvoir admettre que Bramante et San Gallo durent collaborer à l'érection de plusieurs palais, entre autres celui de San Biagio construit dans la via Giulia nouvellement ouverte. Nous ne pouvons nous arrêter devant ces assertions qui ne reposent sur aucunes données certaines. Il n'en est pas de même pour l'église dell' Anima.

L'église de Santa Maria dell' Anima et l'hôpital qui en dépend, avaient été fondés, au commencement du xv[e] siècle, par un Flamand ou Allemand Giovanni di Pietro et sa femme Catarina. Cent ans après, l'édifice était considérablement agrandi par les soins de la colonie allemande habitant Rome, sous la direction d'un architecte allemand, il est vrai, mais, ajoute Vasari, d'après

les dessins fournis par Bramante. Le 11 avril 1500, l'ambassadeur impérial Mathieu Lang posa la première pierre de la réédification de l'église nationale des Allemands; le 23 novembre 1511 l'édifice fut consacré bien que les travaux de l'extérieur se soient poursuivis encore pendant plusieurs années[1]. Il est certain, que le plan de l'église est disposé d'une façon extrêmement intelligente, permettant de dissimuler l'irrégularité du terrain par l'adjonction de petites chapelles latérales diminuant de profondeur à mesure qu'elles approchent du sanctuaire; habileté bien digne de Bramante. Cependant, la façade doit être attribuée à Giuliano da San Gallo, quoique l'influence de Bramante, avec sa sévérité, sa sobriété, son élégance simple, et sa maigreur peut-être, s'y fasse parfaitement sentir. Milizia n'hésite pas à faire honneur de cette construction à Giuliano[2], d'autres l'attribuent sans trop de raison à son frère Antonio; il est très probable que les deux architectes y ont travaillé soit simultanément, soit consécutivement, le rôle principal étant réservé comme toujours à Giuliano. Letarouilly partage cette manière de voir. Il convient d'autant mieux d'adopter son opinion, qu'il est tout à fait dans la vérité, lorsque rapprochant les trois portes de l'église, construites en marbre, et évidemment d'une époque postérieure, du tombeau

1. E. Müntz, *Les arts à la cour des papes.* Alexandre VI, p. 205.

2. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne,* Vol. 1er, pl. 69. Texte p. 210.



FAÇADE DE L'ÉGLISE SANTA MARIA DELL'ANIMA

A Rome

d'Adrien VI érigé dans cette même église sur les dessins de Baldassare Perruzzi, il indique cet artiste comme l'auteur des portes ainsi que de tous les travaux exécutés après la mort d'Adrien en 1522[1].

L'œuvre de San Gallo ne laisse pas néanmoins que d'être fort intéressante. C'est un grand mur divisé en trois étages par des entablements portés sur des pilastres corinthiens, accouplés aux extrémités et simples dans la partie médiane; tous les membres d'architecture, pilastres, entablements, chambranles, correctement moulurés, sont en travertin et se détachent nettement sur la surface du mur construit en briques. Cette façade rajoutée s'adapte du reste bien singulièrement au corps de l'église, dont elle masque complètement toutes les formes.

Le nom de dell' Anima, donné dès l'origine à l'église, vient de ce qu'on avait trouvé en cet endroit une ancienne image de la Vierge assise entre deux figures dont la pose semblait indiquer deux âmes de fidèles en adoration. Cette image a été reproduite en bas-relief dans le tympan de la porte d'entrée principale.

C'est pendant cette année 1506 que Jules II, en guerre avec les Vénitiens, part de Pérouse à la tête de son armée pour reconquérir Bologne sur les Bentivoglio. Craignant que le siège ne soit long et difficile, il se fait accompagner de Giuliano da San Gallo auquel

1. MILIZIA. *Opuscoli diversi risguardanti le belle arti.* Bologna, 1826, p. 411.

il destine le rôle d'ingénieur. Mais la ville ayant ouvert ses portes, Jules y fit une entrée triomphale. Il y demeura plusieurs mois toujours entouré de nombreux artistes : Michel-Ange s'y trouvait et put obtenir, par l'intermédiaire de Giuliano, grand dispensateur des faveurs pontificales, d'exécuter en bronze la statue colossale du pape. Travail considérable, mais travail éphémère, car, lorsque les Bentivoglio rentrèrent à Bologne, le peuple brisa ce chef-d'œuvre dont les morceaux servirent au duc Alphonse de Ferrare à fondre une pièce de canon qu'il appela la Giulia. Ce fut aussi par l'influence de San Gallo que Michel-Ange, après avoir reçu l'ordre d'arrêter les travaux du fameux mausolée du pape, obtint, en compensation, de peindre les voûtes de la chapelle Sixtine, avec 15 000 ducats d'allocation pour toutes les dépenses que devait occasionner cet immense entreprise.

ROME

NICHE POUR LE GROUPE DU LAOCOON

1506

Giuliano, bien que ne dirigeant plus les travaux de Saint-Pierre, jouissait auprès du pape d'une situation prépondérante; dans bien des cas, c'était à son savoir et à son expérience que l'on avait recours. C'est ainsi que Jules II demanda à San Gallo un projet pour élever,

sur le côté gauche du grand escalier qui donnait accès à la basilique de Saint-Pierre, un portique en forme d'arc de triomphe, afin de mettre les musiciens à l'abri des intempéries. Ce projet n'a jamais été exécuté, mais le beau dessin de cette tribune a pu être conservé; il fait partie de la collection de la Galerie des Offices à Florence et se trouve classé sous le n° 283; nous en donnons une reproduction à la fin de la nomenclature des dessins de Giuliano.

Voici un autre exemple, encore plus intéressant peut-être, de la confiance que le pape témoignait à San Gallo.

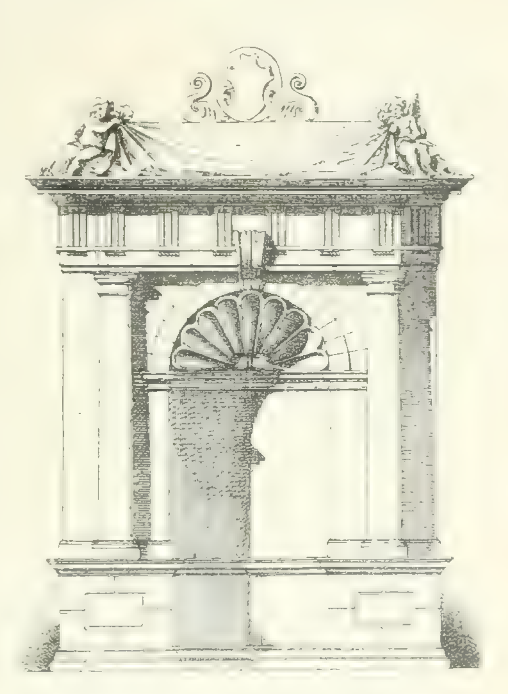
Auprès de Rome, dans les ruines du palais de Titus, voisines de l'ancien réservoir des *Sette Sale*, Felice de Fredis, travaillant dans sa vigne, découvrit une salle voûtée, pavée de mosaïques, renfermant un groupe magnifique en marbre représentant plusieurs personnages. Cette nouvelle fut bientôt répandue; de tous côtés les visiteurs accoururent et l'on constata que cette merveilleuse statue représentait Laocoon et ses fils dévorés par deux serpents. On venait donc de retrouver un des chefs-d'œuvre de la statuaire grecque, celui dont Virgile s'était inspiré au second livre de l'Enéide et que Pline avait décrit en indiquant la place qu'il occupait dans le palais impérial et en donnant les noms des trois sculpteurs rhodiens, Agesander, Polydore et Athenodore, auteurs de ce magnifique ouvrage. L'illustre his-

torien regardait le Laocoon comme le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre et prétendait qu'il surpassait tout ce qui avait été créé chez les Grecs tant en peinture qu'en sculpture. L'affluence des curieux devint telle qu'on aurait pu se croire, disait-on, au temps du jubilé.

Le pape bientôt informé de cette découverte prescrivit immédiatement à Giuliano d'aller examiner la statue. San Gallo y vint accompagné de son fils Francesco et de Michel-Ange. Francesco lui-même, dans une de ses lettres, raconte cette visite : « Comme nous fûmes descendus où étaient les statues, mon père dit subitement : Ceci est le Laocoon dont parle Pline. Nous ordonnâmes de grandir le trou pour pouvoir l'extraire de terre, et après l'avoir vu, nous retournâmes pour la dessiner et toujours nous parlâmes de choses de l'antiquité. » *Scesi dove erano le statue, subito mio padre disse : questo é Laocoonte di cui fà menzione Plinio. Si fece crescere la buca per poterlo tirar fuori : e visto ci tornammo a disegnare : e sempre si razionò delle cose antiche.*

Le groupe fut transporté quelque temps après, avec toutes les précautions imaginables et placé dans la villa du Belvédère que Bramante était en train de relier par des portiques au palais du Vatican. Giuliano n'en fut pas moins chargé de donner le dessin d'une niche monumentale dans laquelle le groupe devait être placé. Il a été conservé de ce projet une esquisse assez lâchée, de la main même de Giuliano, qui permet néanmoins de se rendre bien compte de ce que devait être

ce véritable édifice[1]. Il devait être formé d'une sorte de portique dont l'arrière-corps reposait sur des pilastres et l'avant-corps sur des colonnes dégagées, le tout d'ordre dorique avec entablement à triptyques; entre les colonnes, l'arc demi-circulaire de la niche portait sur deux pieds droits; la conque était sculptée en forme de grande coquille. Au-dessus du portique s'élevait un attique couronné par un écusson sans armoiries; deux petits génies assis aux angles de l'attique tenaient les extrémités d'une guirlande. Abrité sous la niche et faisant saillie un peu en avant devait s'élever le fameux groupe placé sur un piédestal cylindrique enrichi de quelques ornements difficiles à définir dans l'esquisse. A côté de ce dessin, sur la même feuille, un tout petit croquis laisse supposer que San Gallo aurait



PROJET DE NICHE POUR LE LAOCOON

Par Giuliano da San Gallo.

1. Ce dessin fait partie de la collection Albertine à Vienne ; nous avons essayé de le restituer d'une façon plus intelligible.

eu la pensée de donner à l'attique plus d'importance et de le terminer par un fronton.

Il est peu probable que ce projet ait jamais été exécuté tel qu'il est indiqué sur le dessin de San Gallo ; en tout cas, les constructions entreprises par Clément XIV, en 1769, pour créer ce que l'on appelle la Cour Octogone du Belvédère ont changé toutes les dispositions de cette partie du Vatican.

Peu de temps après la mise en place du Laocoon, Giuliano présentait au pape Jules II un artiste, son compatriote et son ami. Ce Florentin était un sculpteur de talent nommé Jacopo Tatti, bien plus connu sous le nom de Sansovino qu'il avait adopté en souvenir de son maître Andrea de Monte Sansovino. Arrivé à Rome, le jeune artiste se mit à étudier les merveilleuses antiques réunies au Belvédère, entre autres le groupe du Laocoon, et, grâce à l'entremise de Giuliano, obtint de le modeler en bronze pour le cardinal Grimani. Cette belle reproduction, installée d'abord à Venise dans la salle du conseil des Dix, fut donnée plus tard au cardinal de Lorraine et transportée en France.

FLORENCE

CAPO MAESTRO DE L'OPERA DU DOME

1507-1508

Bramante était devenu tout-puissant à la cour pontificale : d'une nature énergique, toujours prêt aux

plus vastes entreprises, son génie merveilleux, ses vues grandioses, son activité étonnante, étaient bien faits pour conquérir la confiance d'un pape qui ne rêvait que de grandes choses et les voulait voir immédiatement exécutées. Giuliano, déjà vieux, fatigué par la vie d'aventures, de voyages et de travail qu'il avait toujours menée, ne pouvait plus suffire à satisfaire un esprit aussi insatiable et à accomplir une tâche aussi accablante ; il prit donc le parti de s'éloigner. Jules II, jugeant cette fois inébranlable une résolution qu'il avait déjà victorieusement combattue à plusieurs reprises, ne voulait pas le laisser partir sans lui donner un témoignage de son affection et de son estime ; il lui accorda sa bénédiction accompagnée, dit Vasari, d'une bourse de satin rouge contenant cinq cents écus d'or.

Soderini fut heureux de revoir son illustre concitoyen et de profiter de ses conseils. On désirait, en effet, vivement à Florence terminer la coupole de Santa Maria del Fiore, laissée depuis longtemps inachevée. Brunelleschi avait donné à cet égard des instructions écrites et un dessin, mais par suite de l'incurie des intendants de la fabrique, le dessin avait disparu. L'Opera del Duomo prit, en 1507, la résolution de faire droit à ce désir généralement exprimé et ordonna la construction d'une galerie sur une des faces du grand tambour ; ce n'était que la huitième partie du travail, mais les fabriciens du Dôme, pas plus que les membres

de la Balia, ne savaient prendre de parti décisif ; tout se faisait par morceau et par tâtonnement.

Néanmoins, on fit appel au talent des architectes les plus en crédit. Manetti avait, il est vrai, fait un modèle quelques années auparavant, mais, comme toujours, rien n'avait été décidé. On établit donc un concours et le modèle présenté en collaboration par le Cronaca, Baccio d'Agnolo et Giuliano da San Gallo ayant réuni tous les suffrages, il fut décidé qu'ils l'exécuteraient en s'inspirant de quelques détails trouvés bons dans celui de Manetti. L'autorisation leur en fut délivrée le 8 novembre 1507. Le 26 du même mois, Giuliano et son frère Antonio, le Cronaca et Baccio d'Agnolo étaient nommés Capomaestri de l'Opera du Dome avec des gages annuels de douze florins d'or, *fiorini larghi d'oro*, chacun.

Qu'advint-il? Les frères San Gallo ne pouvaient probablement pas suffire à diriger tous les travaux qui leur étaient confiés, car Giuliano venait d'être revêtu de la charge importante d'ingénieur en chef de toutes les fortifications de la ville, et Antonio ne le quittait guère. Toujours est-il que, par une délibération en date du 11 décembre 1508, les deux frères San Gallo sont relevés de leurs fonctions de Capomaestri du Dôme.

Baccio d'Agnolo et Pollaiuolo (le Cronaca) restèrent donc seuls chargés de diriger le travail. Il fut terminé par Baccio d'Agnolo après la mort de Pollaiuolo, et exposé aux regards du public le jour de la Saint Jean-

Baptiste, 24 juin 1515. Cette inauguration, loin d'être un triomphe pour les architectes, donna lieu à de sévères critiques; Michel-Ange comparait cette galerie à une cage à grillons, *gabbia da' grilli*, voulant ainsi blâmer son exiguïté par rapport à la masse de la coupole. Le cardinal Jules de Médicis alors tout-puissant à Florence fut obligé de faire arrêter les travaux; ils ne furent repris que longtemps après par Baccio Bandinelli, en 1540, sous le règne du duc Cosme Ier[1].

SIÈGE DE PISE

1509

Tantôt secourue par le roi de France, tantôt par le duc de Milan ou par les Vénitiens, suivant les hasards de la guerre et les nécessités des alliances, Pise avait toujours servi à maintenir les Florentins dans une sorte de neutralité propice aux belligérants. Abandonnée à la fin par tous ses alliés, réduite à ses propres forces, elle soutenait encore vaillamment les efforts des assiégeants lorsque Giuliano fut accrédité, en 1506, avec le titre d'ingénieur en chef, auprès des commissaires florentins attachés à l'armée des assiégeants.

San Gallo reconnut tout d'abord qu'il était impos-

1. Les documents officiels sont tirés des archives de l'Opera del Duomo, *Libri delle Deliberazioni*, registres X et XI. Ils ont été reproduits par Gaye. *Carteggio inedito d'Artisti*.

sible de s'emparer d'une ville si bien fortifiée, si valeureusement défendue, à moins de réduire les habitants par la famine ; l'Arno étant la seule voie restée libre par laquelle on pût ravitailler la place, il était donc nécessaire de barrer le fleuve. On résolut, d'après cet avis, de construire en travers de la rivière un pont au moyen de bateaux solidement reliés les uns aux autres par des chaînes. Tout fut disposé à cet effet. Au printemps suivant, 1506, Giuliano et son frère Antonio vinrent prendre la direction des travaux. Le pont fut bientôt achevé, et les Pisans, après treize années de lutte, se virent obligés d'accepter les conditions de paix dictées par les Florentins. Pise retomba sous la domination de Florence, son ancienne rivale, le 8 juin 1509.

Il n'était alors question, autour de Florence, que de guerres, de sièges, de ligues offensives ou défensives ; Soderini, voulant que toutes les villes et forteresses de l'État florentin fussent capables de résister à une attaque, envoya Antonio à Pérouse et retint Giuliano à Pise pour y construire la nouvelle citadelle, la *Fortezza alla Piagga*. En même temps notre architecte refaisait la porte Saint-Marc et la partie voisine des remparts avec un beau motif d'ordre dorique, travail qui ne fut terminé qu'en 1512. En 1511, il détournait le cours de l'Arno vers la porte *alle Piagge* et construisait le pont *della Spina,* ainsi nommé à cause de son voisinage avec la charmante petite église édifiée par Jean de Pise en l'honneur de Notre-Dame *della*

Spina. Ce pont est le seul ouvrage de ce genre qu'il soit possible d'attribuer à San Gallo.

On trouve, dans le recueil de documents inventoriés par Gaye sous le titre de *Ordonnances de la Commune de Florence*, trois lettres adressées par le gonfalonier Pierre Soderini à Giuliano da San Gallo pendant le mois de septembre 1509, c'est-à-dire très peu de temps après la reddition de Pise, au moment où l'ingénieur florentin devait être occupé à construire la nouvelle citadelle. La teneur en est curieuse, car elle indique dans quelle étroite dépendance la Seigneurie maintenait les artistes de talent employés à son service, même ceux dans lesquels elle aurait pu avoir le plus de confiance[1].

LETTRE N° 1

Juliano de S. Gallo nomine d. Antonii XI septbr. 1509.

Io ho lecto la rra. alla Signoria del gonfaloniere della quale ho preso piacere intendendo che voi sollecitate forte cotesta opera. L. Signoria vorrebbe che voi faceste l'altra parte del muro e lo tiraste su al pari di questro altro con quella piu prestezza che si può; il peró fate ogni diligentia di condurre tucto il muro di verso il porto alla Spina a l'altezza di quella altra parte. Io vi ho ricordare che oggi le mura delle fortezze si fanno basse, et e fossi larghi e profondi, e peró habbiate l'occhio ad non inalzare tanto che si habbino poi le mura abassare; che sarebbe cosa bruta et a voi di gran vergogna.

« J'ai lu votre lettre à la Seigneurie du Gonfalonier et j'ai eu le plaisir d'apprendre que vous vous occupiez avec ardeur de cet

1. Archives communales. — *Lettere della Signoria, fil 2 a 127. Minute di Pier Soderini.*)

ouvrage. La Seigneurie voudrait que vous fissiez l'autre partie du mur et le rendiez semblable à la première le plus tôt possible. Il faut faire toute diligence pour amener le mur qui se trouve placé vers le port de la Spina à la hauteur de l'autre partie. Je vous rappelle qu'aujourd'hui les murs des forteresses se font bas et les fossés larges et profonds, et ainsi ayez l'œil à ne pas élever si haut que l'on soit obligé d'abaisser, ce qui serait une chose fâcheuse, et pour vous une grande honte. »

Ne croirait-on pas que Soderini s'adresse à un novice en l'art de fortifier les places, et que ce bourgeois de Florence est dans l'obligation de donner des leçons à un ingénieur d'un mérite aussi reconnu que celui de San Gallo ; mais la défiance était la loi générale du gouvernement de la République.

LETTRE N° 2

Juliano da San Gallo 20 septb. 1509, nomine Antonii.

Maravigliaij che voi non habbiate ancora messo mano a tirare su il muro di verso il porto alla Spina, et cosi anchora la faccia del muro che guarda verso il ponte alla Spina et Arno; perche tirando su queste due faccie, si vedra che voi una volta tirarete su il guscio della Citadella, e restarete in fortezza; et pero si vorebbe quanto piu presto si potessi, tirare su decte due ale di muro per trovarsi in fortezza. La brigata dubita che voi non altiate su troppo il muro verso la porta a S. Marcho.

« Je suis extrêmement surpris que vous n'ayez pas donné la main à élever le mur qui est vers le port de la Spina, et aussi la face du mur qui regarde le pont de la Spina et l'Arno, parce que, en élevant ces deux faces, on verra que vous voulez une fois construire le chœur de la citadelle, et vous resterez en force ; et après, si vous le voulez bien, vous éleverez aussi

promptement que possible ces deux dites ailes pour vous trouver en force. La compagnie craint que vous n'éleviez trop le mur vers la porte Saint-Marc. »

Cette fois ce ne sont plus des conseils, c'est une réprimande que le chef de la République adresse, dans un style un peu barbare et avec une orthographe bizarre, à son subordonné. Cette lettre dénote bien l'inquiétude du gouvernement qui craignait de voir apparaître, à un instant quelconque, au milieu des troubles qui agitaient encore le pays, une armée impériale venant mettre le siège devant leur nouvelle conquête ; il fallait donc redoubler d'activité et d'efforts pour se trouver en mesure de résister à un assaillant redouté.

LETTRE N° 3

Juliano da San Gallo 26 septh. 1509, nomine Antonii.

*Io ho lecto le vre alla Signoria del Gonfaloniere, et allo usato ne ha preso gran piacere. Li è stato decto che voi siate stato a Lucha piu giorni ad fare non so che designo, il che li ha dato molestia; par li che per niente non vi dobbiate partire. Il sollecitare quelle 3 ale di mure, dove sono le * nel designo mandato, piace molto a S. Signoria et parli l'habbiate inteso bene; cosi bisogna murare la porta che mette in sul ponte alla Spina et l'altra porta da entrare, et con sollicitudine tirare su, perche il tempo se ne va.*

« J'ai lu votre lettre à la Seigneurie du Gonfalonier et je n'en ai pas retiré grand plaisir. Il y est dit que vous êtes resté à Lucques plusieurs jours à faire je ne sais quel dessin, ce qui m'a paru fâcheux parce que sous aucun prétexte vous ne devez partir.

Donnez tous vos soins aux trois ailes de mur où sont marquées les ⁎ dont le dessin envoyé plairait beaucoup à la Seigneurie, et en faisant ainsi vous serez plus attentif. Il faut également construire la porte que vous placez sur le pont de la Spina et l'autre porte par laquelle on entre, et avancer avec énergie parce que le temps passe. »

Ce sont de véritables reproches que le gonfalonier adresse à son ingénieur; la forme polie en adoucit, il est vrai, la gravité, mais il faut obéir et ne plus quitter le travail. Malgré les instances pressantes, les conseils, les réprimandes et les ordres, les nouvelles fortifications étaient loin d'être terminées lorsque la mauvaise saison vint interrompre les travaux; ils se prolongèrent même bien au delà du temps que l'on aurait pu croire nécessaire à leur achèvement puisqu'ils ne furent terminés qu'en 1512.

L'exécution des ordres de la Seigneurie traînait en longueur, tant à la citadelle qu'à la Porta San Marco, car les Dix de la Balia, voyant que les constructions n'avançaient pas au gré de leurs désirs, envoyèrent à Pise Nicolo Machiavelli. Le commissaire, de retour à Florence, le 5 janvier 1511, rendit compte de son inspection et constata que la vieille forteresse n'offrait pas des défenses assez fortes ; San Gallo proposait bien de la renforcer, mais le projet qu'il présentait ne fut pas accepté comme étant *lungo e dispendioso*[1].

1. Les dessins de San Gallo relatifs à la citadelle de Pise et au pont della Spina se trouvent au feuillet 3 de l'album de la bibliothèque de Sienne.

Malgré les exhortations des Dix de la Balia et le vif désir de Soderini, Giuliano avait plus d'une fois quitté Pise pendant ces trois années. Il est vrai que de graves événements s'étaient accomplis en Italie et que la présence de San Gallo était réclamée ailleurs.

SIÈGE DE LA MIRANDOLE

1511

Bien que Giuliano eût officiellement pris sa retraite comme architecte de Jules II, il est bien certain qu'il fit pendant ces dernières années plusieurs voyages à Rome. Les travaux du Vatican, du Borgo et de ce fameux corridor qui conduisait du palais pontifical au château Saint-Ange, travaux de fortification plutôt que d'architecture, n'avaient pas été terminés et continuaient, quoique souvent interrompus, à occuper un certain nombre d'ouvriers, aussi l'architecte qui en avait été chargé devait-il de temps à autre venir les surveiller; Giuliano da San Gallo conserva ce rôle d'inspecteur jusqu'à la mort de Bramante.

Le commencement de l'année 1511 avait été marqué, comme le dit Guichardin, par un « événement dont les siècles précédents ne fournissent aucun exemple ». Le pape Jules II vint se mettre en personne à la tête de son armée et prit la direction effective du siège de

la Mirandole, s'exposant comme un simple officier au feu des assiégés et aux intempéries d'une saison extrêmement rigoureuse, car, chose bien rare en Italie, la neige recouvrait la terre sur une grande épaisseur. Le pape emmena avec lui Giuliano da San Gallo, à titre d'ingénieur militaire, et Michel-Ange, auquel il témoignait une sincère affection malgré un caractère entier et quelquefois sauvage. Celui-ci recueillait ainsi les premières notions d'un art qu'il devait utiliser vingt ans plus tard en défendant Florence, sa patrie, contre l'armée d'un autre pape.

La résistance de la Mirandole prolongea la durée du siège. Enfin, Jules, impatient de mettre la main sur sa conquête, put entrer dans la ville en passant par la brèche, sans attendre que les portes obstruées aient été déblayées.

Giuliano, atteint déjà de la maladie qui devait plus tard l'emporter, éprouva pendant cette campagne de grandes fatigues; aussi, au lieu d'accompagner le pape à Ravenne revint-il à Rome prendre un peu de repos.

RETOUR DES MÉDICIS A FLORENCE

Des nombreux descendants de Laurent de Médicis, et de toute cette famille sur laquelle le Magnifique était en droit de compter pour assurer la grandeur

de sa maison, un seul, le cardinal Jean, était en état de prendre en main les intérêts des Médicis; son frère Julien, de complexion délicate et faible d'esprit, devait nécessairement jouer un rôle effacé. Aussi, le cardinal, ayant jugé inutiles les efforts faits par ses amis pour reconquérir le pouvoir, était sorti d'Italie et avait été visiter la France et l'Allemagne. Cette absence dura pendant tout le pontificat d'Alexandre VI. Dès l'intronisation de Jules II, le cardinal de Médicis revint habiter Rome et s'installa temporairement auprès de l'église Saint-Eustache dans un palais appartenant à la famille Oltieri dont il fit l'acquisition en 1505. Ce palais porta dans la suite le nom de palais Madame[1]. Le cardinal s'était également fait aménager une résidence d'été, une vigne, auprès de Sainte-Agathe. Il recevait avec une égale courtoisie tous les citoyens de Florence, qu'ils fussent de son parti ou du parti contraire, mettant à leur service son crédit avec un zèle qui lui avait concilié l'estime de tous; c'est alors qu'il commença à prendre part aux affaires et à y jouer un rôle important. Recon-

1. Après la mort de Savonarole, le couvent de Saint-Marc ou de la Fraternité, comme on l'appelait, était tombé dans un grand discrédit; on fut obligé de faire argent de tout et l'on commença par vendre les livres des Médicis. Le cardinal Jean les acheta et les transporta à Rome dans son palais en 1508. Cette collection y demeura jusqu'à la mort de Léon X et reçut de notables accroissements. Elle passa à son cousin Clément VII, qui, lors de son élévation au pontificat, la fit revenir à Florence le 15 décembre 1532, et ordonna à Michel-Ange de lui présenter le projet d'un magnifique édifice où elle pourrait être déposée. Elle forme la Bibliothèque Laurentienne.

naissant, après la bataille de Ravenne, que l'influence française s'affaiblissait en Italie, il crut le moment favorable et engagea les alliés à tourner leurs armes contre la faction qui dominait à Forence. L'autorité du gonfalonier Soderini était considérablement diminuée; aussi, l'armée pontificale ayant réussi à surprendre la ville de Prato, le peuple se déclara ouvertement en faveur des Médicis. Le cardinal Jean put rentrer triomphant dans sa ville natale, le 14 septembre 1512, accompagné de son frère Julien, de Laurent son neveu et de son cousin Jules de Médicis qui lui était resté constamment attaché.

A peine l'émotion causée par un événement d'une si grande importance était-elle calmée, que l'on apprit à Florence la mort de Jules II, arrivée dans la nuit du 20 au 21 février 1513. Le cardinal de Médicis se rendit immédiatement à Rome, et le 11 mars de cette même année était élu pape sous le nom de Léon X.

ROME

TRAVAUX A LA BASILIQUE DE SAINT-PIERRE

1514

Léon X était un véritable Médicis prodiguant ses trésors pour embellir Rome et soutenir l'éclat de son règne; les arts trouvaient en sa personne, non seulement un admirateur éclairé, mais un protecteur dont

la haute situation rendait le rôle d'une importance extrême. Les travaux de Saint-Pierre étaient alors en pleine activité; Jules II, secondé par Bramante, leur avait donné une impulsion considérable : les quatre gigantesques piliers destinés à supporter la coupole s'élevaient jusqu'à la hauteur de la corniche; les arcs étaient bandés et ornés de leurs caissons; la chapelle située au fond de l'abside était presque terminée. Une année à peine après la mort de Jules II, son architecte et son ami Bramante Donato Lazzari, celui qui avait le mieux compris et réalisé ses vastes pensées, mourait à son tour le 11 mars 1514 à l'âge de soixante-dix ans. On lui fit de magnifiques funérailles, son corps fut porté à Saint-Pierre accompagné du pape, de toute sa cour et de tous les artistes qui se trouvaient à Rome.

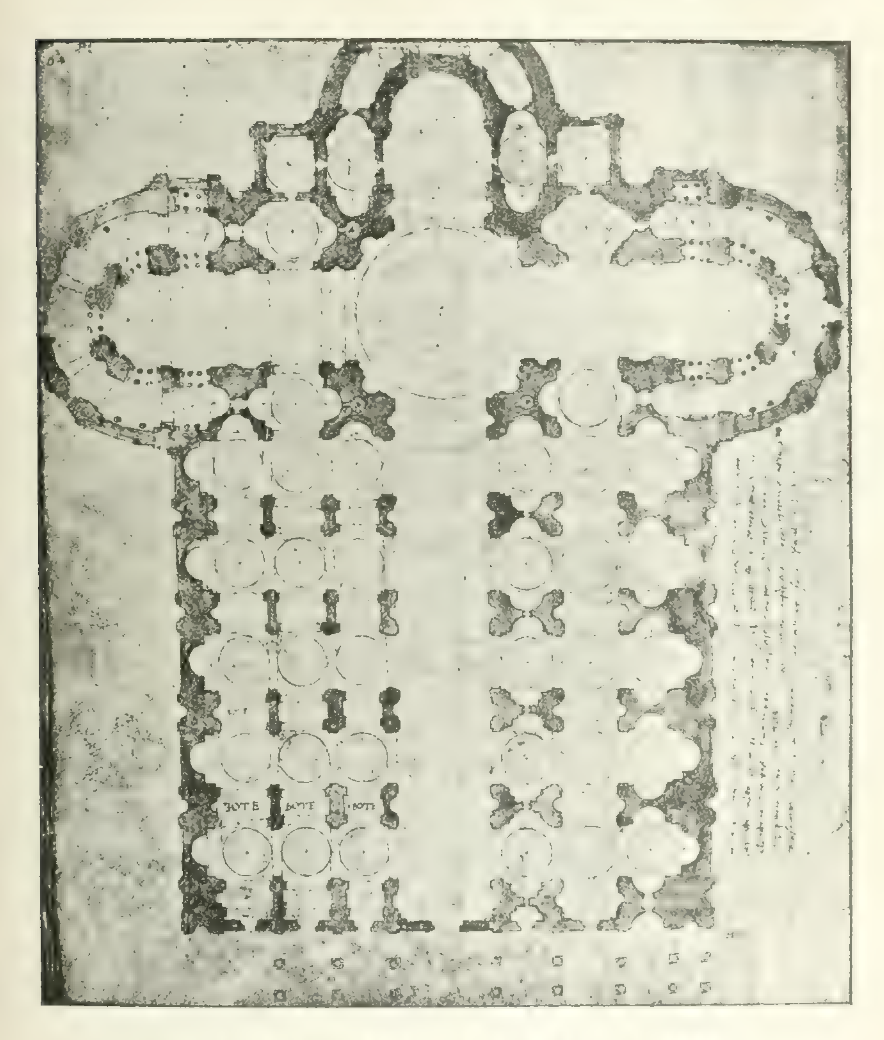
Après la mort de cet homme illustre, Raphaël, l'intelligence universelle, l'homme jeune qui devait, semblait-il, tout élever au degré de splendeur auquel il avait porté la peinture, Raphaël était attaché à la construction de Saint-Pierre avec le titre d'architecte, mais le pape, dans sa sagesse, avait eu soin de lui adjoindre, comme collaborateurs, Fra Giocondo, le célèbre architecte véronais, alors âgé de soixante-dix-huit ans, et Giuliano da San Gallo, qui, malgré ses soixante-dix ans, était accouru de Florence pour saluer le nouveau pontife. Les registres des comptes de la fabrique de Saint-Pierre indiquent, qu'à partir du 1er janvier 1514, Giuliano

touchait un traitement de 25 ducats par mois qui lui fut servi jusqu'en juillet 1515; ce qui prouverait que la nomination de San Gallo avait précédé la mort de Bramante. Mais, à la date du 1er janvier 1514, Bramante devait être bien malade, on pouvait prévoir sa fin prochaine, et il était urgent de lui donner, sinon un successeur, au moins un remplaçant. Le 1er novembre, on choisissait à cet effet Fra Giocondo, mais deux mois après il fallut lui adjoindre un autre architecte, et Giuliano fut nommé[1]. De plus, Léon X avait donné à Giuliano, dans le Borgo Vecchio, un terrain pour s'y faire construire une maison, voulant ainsi que l'architecte fût logé non loin de ses travaux. Les archives du Vatican conservent une bulle de Léon X, en date du 15 septembre 1514, par laquelle le pape donne, *moto proprio dilecto filio suo Giuliano da San Gallo architecto*, un terrain situé au *borgo* de Saint-Pierre[2].

L'œuvre de Giuliano à Saint-Pierre fut plutôt une œuvre de consolidation qu'une œuvre de création. Immédiatement après la mort de Bramante, on s'était aperçu que les quatre immenses piliers commençaient à s'affaisser. Dans sa hâte de satisfaire aux exigences du pape, l'architecte avait-il négligé quelque chose? Les matériaux n'avaient-ils pas subi une épreuve suffisante? Il fallut consolider, on creusa sous les fondations, de distance en distance, des puits carrés que l'on remplit

1. Eug. Muntz, *Les Arts à la cour des Papes.*
2. Archiv. Vatican. anno 1519-1523, Tom. 8, fol. 99.

de maçonnerie faite avec soin et que l'on relia ensemble



PLAN DE LA BASILIQUE DE SAINT-PIERRE

Projet par Giuliano da San Gallo.

au moyen d'arcs bandés au-dessous du niveau du terre-plein ; ce système assura à l'édifice une solidité inébran-

lable[1]. C'est à cette tâche, aussi importante qu'ingrate, que M. de Geymuller, dans sa belle étude sur l'œuvre de Bramante à Saint-Pierre, restreint la coopération de Giuliano.

Au reste, de grands retards furent apportés à cette époque dans la marche des travaux. Le plan général, imaginé par Bramante et adopté par Jules II, reproduisait la forme de la croix grecque, et nous avons vu quel était l'engouement de tous pour ce genre de disposition. Le nouveau pontife remit en question la détermination prise par son prédécesseur : « Le pape nous fait appeler chaque jour et s'entretient quelque temps avec nous de cette construction », écrit Raphaël dans une lettre adressée à son oncle Simone di Ciorla. Enfin, sous l'empire de quelques scrupules d'orthodoxie, on substitua un nouveau plan en forme de croix latine à l'ancien plan en forme de croix grecque ; de là, de nouveaux projets, de nouvelles lenteurs, après lesquelles Raphaël reçut, à la date du 1er août 1515, son brevet d'architecte en chef de la basilique[2].

Nous donnons ici la réduction d'un des plans ou projets

1. Vasari, *Vie de Fra Giocondo.*

2. Il s'est conservé trois plans, ou pour mieux dire, trois projets autographes faits par Giuliano pour la basilique de Saint-Pierre ; les deux premiers sont aux Offices à Florence, le troisième fait partie du grand album de la bibliothèque Barberini. Dans tous les trois, la forme de la croix latine est nettement accusée, ils ont donc été présentés entre 1514 et 1515 à la commission chargée de déterminer la forme définitive que devait avoir le monument.

présentés à cette époque par Giuliano de San Gallo pour la reconstruction totale de la basilique de Saint-Pierre. Ce dessin fait partie de l'album conservé à la bibliothèque Barberini; il a été reproduit en fac-similé dans l'ouvrage : *La Basilique de Saint-Pierre de Rome*, par le baron Henri de Geymuller.

La coopération de Giuliano fut donc assez éphémère; il remplit auprès de Raphaël le rôle d'un vieux praticien expérimenté, d'un architecte conseil, et, si le nom de San Gallo doit être adjoint à ceux de Bramante, de Raphaël et de Michel-Ange comme ayant contribué pour une part importante à la création de la basilique de Saint-Pierre, ce nom désigne, comme nous le verrons plus tard, un Antonio, neveu de Giuliano, qui avait tenu à honneur de joindre à son nom de Coroliani celui de San Gallo que ses oncles avaient illustré.

FLORENCE

PROJETS DE FAÇADE POUR L'ÉGLISE SAINT-LAURENT

1516

Giuliano, revenu à Florence, vieux, malade, fatigué, ne put cependant résister au plaisir de faire encore œuvre d'artiste dans une circonstance très exceptionnelle, il est vrai, bien propre à faire apparaître le sentiment d'affection et de reconnaissance qui, pendant

toute sa vie, l'avait attaché à la famille et à la fortune des Médicis.

Entré triomphalement à Florence, le 30 novembre 1515, Léon X s'entoura immédiatement de tous les artistes et leur demanda des œuvres importantes : les uns étaient chargés d'augmenter, de compléter et d'embellir cette villa de Cajano que son père avait presque entièrement construite, mais qui, depuis, avait été abandonnée; aux autres, il destinait une tâche encore plus importante, car il s'agissait de compléter la basilique de Saint-Laurent par la construction d'une façade monumentale.

La basilique de Saint-Laurent avait une origine fort ancienne : fondée en 390 et consacrée en 393 par saint Ambroise, rebâtie et agrandie en 1059, elle fut presque entièrement détruite par un incendie en 1423. Jean de Bicci, gonfalonier de la république, le principal auteur de la fortune de la famille des Médicis dont il était le chef, s'engagea, sur la demande du prieur du monastère, à réparer l'église, à y ajouter une sacristie, une chapelle et à construire un dortoir pour les moines; Brunelleschi fut chargé de tout le travail. Jean de Médicis mourait en 1426, laissant l'entreprise à peine commencée. Cosme, son fils, se mit en devoir de la continuer, mais, dans son désir de plaire aux Florentins, et poussé par Brunelleschi, il se laissa persuader de reconstruire entièrement l'église sur de nouveaux plans beaucoup plus vastes. Brunelleschi était alors dans

toute sa gloire; architecte du dôme de Santa Maria del Fiore, dont il élevait la coupole, il vivait en commerce d'intime amitié avec Cosme de Médicis; aussi, sous son active et habile direction, les travaux avancèrent rapidement; bientôt on vit se dresser les belles colonnes corinthiennes surmontées des arcades qui supportent les murs de la basilique, souvenir bien pur de l'antiquité romaine. Brunelleschi mourait en 1444, laissant son œuvre inachevée, et peu de temps après, Cosme, le Père de la Patrie, le suivait dans la tombe. Michelozzo Michelozzi succéda à Brunelleschi comme architecte de Saint-Laurent, mais la parcimonie de Pierre de Médicis ralentit l'essor donné à ces travaux, Michelozzi ne put terminer l'édifice; il lui manquait une façade. Ni le Magnifique Laurent, ni Soderini, ni à plus forte raison Savonarole, ne voulurent faire la dépense nécessaire à l'achèvement de cette construction.

L'église de Saint-Laurent n'en est pas moins le vrai temple de la famille de Médicis : Donatello, le compagnon, l'ami et le protégé de Cosme s'était chargé d'élever à Jean de Médicis et à sa femme Piccarda d'Averardi, morte en 1433, un tombeau placé sous le Dado (grande table de milieu en marbre) de l'ancienne sacristie construite par Brunelleschi, depuis, tous les membres de la famille ont tenu à honneur de venir reposer auprès du fondateur de la basilique. C'est ainsi que les fils de Cosme, Pierre, qui lui succéda, et Jean, mort en bas âge, sont inhumés dans le merveilleux sarcophage de

porphyre orné de bronze, qu'Andrea Verrocchio leur éleva à la demande de Laurent le Magnifique dans cette même sacristie; c'est ainsi que Laurent lui-même et son frère Julien furent déposés provisoirement auprès de l'autel de cette sacristie, en attendant qu'un monument quelconque pût être élevé à leur mémoire, honneur qui du reste ne leur fut jamais accordé.

Léon X, premier pape de la famille des Médicis, voulant, pendant son séjour à Florence, faire compléter l'église fondée par ses ancêtres, ouvrit un concours pour la construction de la façade. Tous les architectes célèbres de l'époque furent appelés à y prendre part, entre autres Baccio d'Agnolo, Giuliano et Antonio da San Gallo, Andrea et Giovanni Sansovino, Raphaël d'Urbin et Michel-Ange. Le modèle fourni par Michel-Ange obtint la préférence, et son auteur vint à Carrare pour faire exploiter les carrières et en tirer les marbres destinés à cette façade. L'extraction des blocs de celle de Serravezza, désignée par le pape lui-même mais située dans un endroit peu accessible, exigea un temps considérable, qui, ajouté aux retards provenant du mauvais état des routes et de la difficulté du terrain furent tels, que les sommes dont on aurait pu disposer pour la construction de la façade de Saint-Laurent avaient été dépensées pour soutenir la guerre. Après la mort de Léon X, il ne fut plus question de reprendre ce fameux projet.

Si la maladie avait diminué l'énergie de Giuliano,

sa main pouvait encore dessiner, son esprit était encore capable de concevoir de belles choses; tout affaibli qu'il était alors, il voulut prendre part au concours. L'abondance et la variété de son imagination lui suggérèrent un nombre étonnant de projets différents. Presque tous ces dessins, conservés dans la collection de la Galerie des Offices, ont été reproduits et publiés par M. Henri de Geymuller dans son grand ouvrage sur l'Architecture toscane; quelques détails de la main d'Antonio le jeune peuvent encore se rapporter à la même façade.

Le *Circolo degli Artisti* a provoqué dernièrement une exposition de tous les dessins ayant trait à la reconstruction de la façade de l'église de Saint-Laurent. Ce louable zèle nous montre qu'à la fin du XIXe siècle cette question préoccupe encore l'esprit des Florentins modernes, dignes successeurs de leurs illustres ancêtres.

En général, les dessins ou projets de Giuliano da San Gallo sont des productions architecturales un peu confuses où la sculpture joue un rôle presque dominant : statues dans des niches, statues sur des piédestaux, sur des frontons, sur des balustrades, bas-reliefs un peu partout, donnant l'aspect du mouvement plutôt que de la richesse ; on est en droit de se demander si c'est bien là ce qu'il eût été convenable de faire pour revêtir la façade du temple grandiose et sévère construit par Brunelleschi. Quelquefois San Gallo ajoute même à son monument des clochers gigantesques : ces

dessins sont des compositions décoratives plutôt que de réels projets.

Après tout, Giuliano ne pouvait guère se faire d'illusions. Si son grand âge et son état maladif ne lui avaient pas interdit l'espoir de construire jamais cette façade, il avait dans Michel-Ange un concurrent dont la faveur était telle auprès de Léon X, qu'elle ne laissait que bien peu de chances de succès aux autres architectes. En effet, peu après, le pape et son cousin le cardinal Jules de Médicis, soucieux de la gloire de leur famille, et voulant élever à ses membres défunts n'ayant pas encore de sépulture un mausolée somptueux, s'adressent à Michel-Ange pour construire une grande chapelle dans laquelle devront être placés les monuments de Laurent le Magnifique, de Julien son frère, de Laurent duc d'Urbin et de Julien duc de Nemours. Dès 1520, Michel-Ange envoie à Rome ses plans et ses projets; propose de construire une grande salle voûtée recouverte d'un dôme, d'une architecture assez semblable à la sacristie de Brunelleschi, et de grouper les quatre sarcophages au centre de cette chapelle. Ce vaste projet, comme tout ce qui sortait de la puissante imagination du grand artiste, eut le tort d'être trop important et ne put être entièrement exécuté : dans la chapelle de Michel-Ange, le mausolée du duc d'Urbin, couronné de la fameuse statue du Penseur, et celui du duc de Nemours furent seuls achevés. Nous avons vu comment les corps des deux autres

Médicis durent attendre longtemps avant de venir occuper une modeste place dans ce magnifique temple funéraire qui leur était cependant destiné.

Dans une autre chapelle très voisine et beaucoup plus grande que la précédente, sous un amoncellement inouï de richesses, reposent aujourd'hui les restes de Cosme Ier, premier Grand-Duc de Toscane, de Ferdinand Ier, de François Ier, de Cosme II et de Cosme III, tous également Grands-Ducs accompagnés de cinquante-huit membres de leur famille. Seul de toute cette illustre race, Pierre de Médicis, le fils aîné de Laurent le Magnifique, noyé dans les eaux du Garigliano ne se trouve pas à Saint-Laurent, il est enterré au monastère du Mont-Cassin, dans un tombeau que lui fit élever le pape Clément VII, trente ans après sa mort[1].

La majestueuse église de Saint-Laurent, véritable panthéon des Médicis, à laquelle ont travaillé Brunelleschi, Donatello, Michelozzo, Michel-Ange et même un Médicis, Jean, bâtard de Cosme Ier, et architecte, n'a pas encore de façade; un grand mur de briques noircies et salies par le temps, dans lequel s'ouvrent trois portes, fait le fond de la place où se dresse fièrement la statue de Jean de Médicis, le célèbre chef des Bandes noires, le père du premier grand-duc de Toscane.

1. Voir Gustave Clausse, *Les Origines Bénédictines*, p. 154. Paris. Leroux, 1899.

LES DESSINS

DE

GIULIANO DA SAN GALLO

Une des gloires de Giuliano, non pas la plus sérieuse à nos yeux, mais peut-être la plus appréciée de beaucoup d'érudits et d'historiens d'art, réside dans l'immense quantité de dessins qu'il a laissés et d'après lesquels on peut se rendre compte de l'importance considérable de son œuvre tout entière et de la haute influence qu'il devait exercer. Peu d'architectes ont été aussi féconds dessinateurs; du moins, parmi les collections particulières, les galeries et les bibliothèques, aucun autre n'est représenté par un aussi grand nombre de productions graphiques, si ce n'est son neveu Antonio le Jeune, dont la plume et le crayon étaient pour ainsi dire infatigables. Dès sa jeunesse, Giuliano s'abandonne à sa verve, et reproduit les vieux monuments de Rome qui s'offrent à lui comme complément de ses premières études; tout lui est bon pour donner matière à un dessin; aussi, dans le nombre de ceux

qu'il a laissés, s'il en est beaucoup dont la valeur est incontestable, il en est d'autres assez légèrement faits, véritables croquis d'une fidélité fort douteuse, et parfois même tout à fait inexacts; quelques-uns sont des dessins purement décoratifs où l'imagination joue le plus grand rôle. Ceux de tous ces dessins auxquels il faut attacher le plus de prix représentent, soit en esquisses, soit en dessins au net, les projets faits en vue de monuments construits ou devant être construits, et dans ceux-là se trouve réuni tout ce que le génie de San Gallo pouvait lui suggérer de combinaisons nouvelles ou d'heureuses adaptations.

Les dessins de Giuliano da San Gallo sont conservés dans trois principaux dépôts : l'un à Florence, le second à Rome, et le troisième à Sienne.

GALERIE DES OFFICES A FLORENCE

Celui de ces trois dépôts qu'il faut citer en première ligne, parce qu'il est le plus considérable, se trouve à la Galerie des Offices de Florence, et fait partie de la très considérable collection de dessins des maîtres de toutes les époques réunie dans ce célèbre musée.

En 1574, d'après une lettre publiée par Gaye [1], un descendant d'Antonio da San Gallo le Jeune, son petit-fils, également nommé Antonio, assembleur de pierres

1. GAYE, *Carteggio inedito di artisti*. Vol. II, p. 391.

dures, mosaïste, et très probablement peu fortuné, offre au Grand-Duc François Ier de Médicis une série de dessins de forteresses et de monuments, tant de l'État florentin que de Rome et autres lieux de Toscane ou d'Italie, et lui envoie une note dans laquelle sont énumérés presque tous ceux déposés aujourd'hui à la Galerie des Offices. Gaye ne cite pas la note annexée à la lettre adressée au Grand-Duc François, mais le Catalogue des dessins de la Galerie a été établi par les soins de M. Ferri, le savant conservateur de cette importante collection; on y relève environ quatre cents numéros se rapportant à des projets, dessins ou esquisses faits par les différents membres de la famille San Gallo. Dans ce nombre, ceux de Giuliano entrent pour une cinquantaine.

Sans vouloir les énumérer, et sans rappeler ceux que nous avons déjà indiqués, on y trouve parmi les principaux : n° 133, un projet de façade pour l'église de San Spirito à Florence, cette fameuse église dont nous avons raconté l'histoire, et dont la façade est encore revêtue d'une décoration peinte ; n° 4329, un dessin de la façade du palais Gondi; nos 1567, 1606, 1607, un plan et deux élévations pour la jolie église de la Madonna delle Carceri à Prato ; sous le numéro 283, un remarquable dessin représentant, en élévation, une tribune, en forme d'arc de triomphe, que le pape Jules II voulait faire construire sur le côté du grand escalier de la basilique de Saint-Pierre, *Locus tibici-*

num, sorte de portique, devant servir à mettre les musiciens (joueurs de flûte) à l'abri des intempéries. Nous reproduisons ce dessin comme un spécimen du talent de San Gallo.

Il serait fastidieux, pensons-nous, de noter à part tous les plans de chapelles, d'églises et de couvents, les reproductions de monuments antiques, les dessins de chapiteaux, corniches, vases, etc., mais nous devons mentionner tout spécialement les sept superbes dessins portant les n°s 276, 277, 278, 279, 280, 281 et 2048, représentant des projets de façade pour l'église de Saint-Laurent à Florence. A ces sept projets il faut en ajouter un huitième, inédit, récemment découvert à la Bibliothèque Nationale de Florence et attribué, par M. Ferri et par le baron Podestà, conservateur de cette bibliothèque, deux autorités en la matière, à Giuliano da San Gallo : ce n'est pas un beau dessin lavé comme les autres, c'est une simple esquisse[1], mais elle n'en a pas moins d'intérêt puisqu'elle nous fait connaître une fois de plus de quelle abondance le génie inventif du vieux Giuliano était encore doué à un âge où, pour la plupart, la flamme artistique ne jette plus qu'un faible éclat.

1. Cette esquisse, encore inconnue en 1897, n'a pu faire partie de l'exposition organisée par le *Circolo degli Artisti*.

BIBLIOTHÈQUE BARBERINI A ROME

Le second dépôt des dessins de Giuliano est à notre avis le plus intéressant des trois, parce qu'il donne, en un seul volume, la caractéristique de son génie inventif et de son remarquable talent de dessinateur; aussi, croyons-nous devoir nous étendre un peu sur la description analytique du célèbre « Livre de la Bibliothèque Barberini » à Rome.

Il a pour titre : QVESTO LIBRO E DI GIVLIANO DI FRANCESCO GIAMBERTI ARCHITECTO NVOVAMENTE DA SAN GALLO CHIAMATO CON MOLTI DESIGNI MISVRATI ET TRATTI DALLO ANTICHO CHOMINCIATO A. D. N. S. MCCCCLXV. IN ROMA. Ce titre est écrit en belles lettres majuscules et placé sur le recto de la première feuille, dans un grand cartouche rectiligne.

C'est un grand album de 46 centimètres de haut sur 40 de large, recouvert d'une reliure ancienne en veau gaufré. Sur le revers de la reliure on lit, écrit de la main de Francesco, fils de Giuliano : *Questo libro è di carte 75 nel quale sono designi fino alla carta 44 inclusive, e dal 45 alla 50 sono carte bianche come ancora e a 69. 72. 73.* Nous avons pu vérifier que l'indication donnée par Francesco est encore parfaitement exacte.

En ouvrant l'album, on s'aperçoit immédiatement que les premiers feuillets, au nombre de 17, n'avaient pas primitivement les mêmes dimensions que les suivants, et qu'il a fallu contrecoller avec soin une bande

de vélin sur chaque feuille, pour l'amener à la mesure de toutes les autres; cependant les dessins débordent en grande partie sur cet emmargement. Cette opération a donc été faite par Giuliano au moment où il s'est décidé à réunir ses dessins en un seul album, et à utiliser d'anciennes feuilles de vélin qu'il possédait déjà.

Presque tous les dessins représentant des plans ou des élévations de monuments sont faits à la règle et au compas, et cotés suivant une échelle déterminée; ils sont en général lavés ou ombrés à la plume. Les dessins reproduisant des fragments de sculpture ou des ornements sont faits à la plume, ombrés ou lavés suivant les cas, mais tous semblent avoir été mis au net d'après des croquis ou des relevés pris sur place à une époque antérieure. Beaucoup d'entre eux comportent des inscriptions indicatives, en belles lettres majuscules, tracées de la main même de Giuliano, dans lesquelles on retrouve fréquemment l'orthographe un peu étrange que nous avons déjà signalée. D'autres indications ont été ajoutées par Francesco pour compléter celles de son père; elles ont dû être écrites après la confection de l'album, en même temps que la note relative à la pagination.

Si l'on se reporte au titre du Livre, Giuliano déclare que tous les dessins qui le composent sont de sa main; il prend la qualification d'architecte et ajoute qu'il venait récemment d'être nommé « San Gallo ». Il faudrait donc en conclure que la confection de l'album est peu posté-

rieure à l'époque où Laurent le Magnifique lui décerna officiellement ce nom, après la construction du couvent des Augustins, vers 1489 ou 1490. Cependant le titre se termine par les mots « commencé l'an de Notre-Seigneur 1465 »; or nous savons que, dans le cours de cette même année, le jeune Giamberti, venu à Rome à la suite du Francione son maître, était occupé à dessiner et à relever les nombreux monuments antiques qui s'y trouvaient alors; il n'est donc pas douteux que les mots « commencé en 1465 » doivent s'appliquer aux croquis et relevés faits à cette époque et reportés plus tard dans le Livre après avoir été mis au net.

Il faut remarquer également que les dessins sont tracés aussi bien sur le verso que sur le recto de chaque feuille, et que, dans bien des cas, un seul dessin occupe le recto d'une feuille et le verso de la précédente, se présentant ainsi dans son entier développement lorsque l'album est ouvert. Ces dessins ont été faits quelquefois à des époques bien éloignées les unes des autres : ainsi le plan du palais du roi de Naples est daté de 1488, tandis que celui qui est relatif à la transformation de Saint-Pierre de Rome, doit avoir été composé en 1514 et peut-être refait en 1515.

Il nous reste, ces indications préliminaires étant données, à énumérer la suite de ces dessins très intéressants à bien des titres : parce qu'on y retrouve beaucoup des monuments aujourd'hui disparus, parce qu'on peut reconnaître l'état dans lequel ceux que nous

connaissons se trouvaient alors, et parce que, pour quelques-uns, Giuliano s'est livré à des tentatives de restitution extrêmement ingénieuses.

Feuille n° 1. — *Verso.* La première feuille, la feuille du titre, représente sur le verso : 1° le plan d'un édifice rond situé en dehors de Rome; 2° élévation perspective du Portique de Pompée.

Feuille n° 2. — *Recto.* 1° Façade du Forum de Trajan ; 2° plan d'un grand portique élevé par Pompée sur la place Gudea à Rome, en arrière de la porte Saint-Paul.

— *Verso.* Un médaillon représentant Jésus-Christ entouré d'anges, dessin à la plume et lavé.

Feuille n° 3. — *Recto.* Ornements divers.

— *Verso.* Élévation d'un grand monument antique devenu l'église des SS. Jean et Paul.

Feuille n° 4. — *Recto.* QVLISEO DE SAVEGLI Ĩ ROMA; élévation du premier étage dorique et du second étage ionique.

— *Verso.* Élévation des Thermes d'Agrippa (les parties en briques sont teintées en rose.)

Feuille n° 5. — *Recto.* Élévation de la Porte Majeure à Rome; autrefois PORTA NEVIA.

— *Verso.* Élévation d'un édifice antique, près de la tour Milizia.

Feuille n° 6. — *Recto.* 1° Plan circulaire de l'édifice précédent ; 2° plan d'un temple élevé par César en l'honneur de Caius Lucius, construit à Rome près la porte Majeure, aujourd'hui dans une vigne.

Note. — Les mots écrits en lettres [illegible] sont [illegible] manuscrites. — Les mots en italique sont la traduction ou reproduisent une part de ces légendes.

Feuille n° 6. — *Verso.* Élévation et plan du temple DI PEZVOLO (Pouzzoles) restitué.

Feuille n° 7 — *Recto.* 1° Plan de la *Piscina mirabile* à Baia; 2° plan *del Trulo di Baia;* anciens bains.

— *Verso.* Plan et élévation du grand tombeau pyramidal de Lucius Munatius.

Feuille n° 8. — *Recto.* Divers plans de tombeaux circulaires, et obélisque dit : *La Guglia di Roma.*

— *Verso.* 1° Tombeau à Albano; 2° plan du temple de la Sibylle de Cumes.

Feuille n° 9. — *Recto.* Entablements, chapiteaux et vases, à la plume et lavés.

— *Verso.* Entablements lavés, mêmes études.

Feuille n° 10. — *Recto.* Mêmes études.

— *Verso.* Grand nombre de chapiteaux, mêmes études.

Feuille n° 11. — *Recto.* Plusieurs chapiteaux et ornements, mêmes études.

— *Verso.* Grand entablement lavé.

Feuille n° 12. — *Recto.* Plusieurs entablements ornés et chapiteaux.

— *Verso.* 1° Plan d'un grand amphithéâtre; 1° élévation partielle du même édifice.

Feuille n° 13. — *Recto.* Édifice circulaire avec portique en avant (Panthéon, Santa Maria Rotonda) à Rome.

— *Verso.* Tour de Paula, avec ornements en terre cuite.

Feuille n° 14. — *Recto.* Plan de l'église du Saint-Esprit à Florence.

— *Verso.* Plusieurs chapiteaux.

Feuille n° 15. — *Recto.* Nombreuses bases de colonnes et chapiteaux.

— *Verso.* 1° Élévation d'un temple, aujourd'hui

Baptistère, à Bologne; 2° plan de l'église des Saints-Anges à Florence.

Feuille n° 16. — *Recto.* 1° Frises ornées; 2° tour des Asinelli à Bologne; 3° plan d'un édifice circulaire.

— *Verso.* Ornements et frises.

Feuille n° 17. — *Recto.* 1° Ornements et frises ornées; 2° porte de bronze.

— *Verso.* Croquis à la main.

Feuille n° 18. — *Recto.* Colonne Trajane, ensemble, base, corniche de la porte.

— *Verso.* Grand détail lavé de la base de la colonne.

Feuille n° 19. — *Recto.* 1° Panneaux sculptés; 2° trophées d'armes et armures.

— *Verso.* 1° Arc de triomphe de Constantin; 2° panneau bas-relief.

Feuille n° 20. — *Recto.* — 1° Même arc, élevation latérale; 2° détails, corniche, etc.

— *Verso.* 1° Plan de l'église Saint-Sébastien en dehors de Rome; 2° élévation de l'arc antique de Janus Quadrifons près de l'église de Saint Georges au Vélabre.

Feuille n° 21. — *Recto.* Plan et élévation de l'arc de triomphe de Trajan à Ancône.

— *Verso.* Arc de triomphe de Septime-Sévère à Rome.

Feuille n° 22. — *Recto.* 1° Elévation latérale du même arc; 2° détails de la corniche et de l'archivolte.

— *Verso.* Élévation de l'arc de Domitien à Rome.

Feuille n° 23. — *Recto.* Élévation de l'arc de triomphe de Titus à Rome.

— *Verso.* Arc de triomphe de Trajan à Bénévent.

Feuille n° 24. — *Recto.* 1° Élévation latérale du même arc; 2° détails de l'entablement et du socle.

Feuille n° 24. — *Verso.* Arc de Triomphe de César à Orange, élévation.

Feuille n° 25. — *Recto.* Élévation latérale du même arc.

— *Verso.* Arc de Santovito à Rome.

Feuille n° 26. — *Recto.* Grand portique dorique au Forum Boarium : IN BOVARIO. P.P. S.P.Q.R. PROPAGATVM. IMP. COS. XII.

— *Verso.* Aqueduc et porte Saint-Sébastien à Rome.

Feuille n° 27. — *Recto.* 1° Élévation de la porte Saint-Laurent à Rome ; 2° détails de la base des colonnes du Panthéon.

— *Verso.* Élévation du tabernacle de S. M. Rotonda (Panthéon à Rome).

Feuille n° 28. — *Recto.* Vue intérieure de l'église de Sainte-Sophie à Constantinople.

— *Verso.* Détails de construction ; 2° monuments en Grèce.

Feuille n° 29. — *Recto.* Élévation de plusieurs monuments en Grèce.

— *Verso.* 1° Détails des monuments ci-dessus ; 2° plan de l'église Saint-André à Rome ; 3° plan du *Sette Soldi* (Septizonium).

Feuille n° 30. — *Recto.* Plan partiel du Septizonium ; 2° façade latérale du même édifice.

— *Verso.* 1° Plan du baptistère de Constantin ; 2° divers détails.

Feuille n° 31. — *Recto.* Détails du baptistère de Constantin.

— *Verso.* 1° Moitié de la façade de l'église de Saint-André à Rome ; 2° porte de bronze de cette même église.

Feuille n° 32. — *Recto.* Plan circulaire d'un temple d'Apollon à Athènes (*d'après le dessin que m'a donné un Grec à Ancône*).

Feuille n° 32. — *Verso.* 1° Plan d'une chapelle circulaire; 2° élévation latérale d'une porte triomphale.

Feuille n° 33. — *Recto.* Façade de cette même porte.

— *Verso.* Plan du baptistère de Saint-Jean à Florence.

Feuille n° 34. — *Recto.* 1° Élévation d'une travée intérieure de ce baptistère; 2° détails d'une colonne.

— *Verso.* Vue perspective du cours du Tibre avec les ponts et les monuments à Rome.

Feuille n° 35. — *Recto.* 1° Vue perspective du château Saint-Ange; 2° plusieurs dessins de birème, trirème, quadrirème.

— *Verso.* Élévation du portique de S. AGNIOLO (*où se vend le poisson à Rome*), restitution.

Feuille n° 36. — *Recto.* Grands détails d'entablements.

— *Verso.* Arc de triomphe (qui était situé à l'extrémité du Ponte-Mole).

Feuille n° 37. — *Recto.* Plans et élévations de deux édifices circulaires.

— *Verso.* 1° Plan circulaire d'un temple antique à Ravenne; 2° entablement dorique du Colisée, DEL CVLISEO DE SAVELLI.

Feuille n° 38. — *Recto.* Élévation du temple antique circulaire de Ravenne.

— *Verso.* 1° Détails de différents monuments à Rome; 2° porte surmontée d'un fronton avec chapiteaux à volutes ioniques tombantes.

Feuille n° 39. — *Recto.* 1° Plan des Thermes de Constantin; 2° plan d'un tombeau circulaire; 3° détails du Colisée.

— *Verso.* Grand plan du palais du roi de Naples.

Feuille n° 40. — *Recto.* Plan et élévation du théâtre d'Orange.

— *Verso.* Plan et élévation d'un monument antique près de Grasse.

Feuille n° 41. — *Recto.* Façade d'un palais à Turin.
— *Verso.* 1° Tombeau antique; 2° portique antique.

Feuille n° 42. — *Recto.* Plan, élévations et détails du temple de la Sibylle à Tivoli.
— *Verso.* Détails, profils et fenêtre.

Feuille n° 43. — *Recto.* 1° Autres détails du temple de la Sibylle; 2° plan du temple de la Fortune à PINESTRINO (Palestrina).
— *Verso.* Deux plans de tombeaux près de l'église Saint-Sébastien en dehors de Rome.

Feuille n° 44. — *Recto.* Grand plan de l'église de Sainte-Sophie, à Constantinople.
— *Verso.* Néant.

Feuille n° 45. — *Recto.* Néant.
— *Verso.* Néant.

Feuille n° 46. — *Recto.* Néant.
— *Verso.* Néant.

Feuille n° 47. — *Recto.* Néant.
— *Verso.* Néant.

A partir de cette feuille la pagination du livre ne se suit plus, la 48me feuille est indiquée avec le n° 50. Nous adopterons la pagination manuscrite.

Feuille n° 50. — *Recto.* Néant.
— *Verso.* Tracé de plan à la plume.

La feuille suivante, qui est en réalité la cinquantième, porte le n° 59.

Feuille n° 59. — *Recto.* Néant.

Feuille n° 59. — *Verso*. Coupe d'un édifice circulaire à deux étages.

Feuille n° 60. — *Recto*. Dessins des bas-reliefs de l'arc de Titus à Rome.

— *Verso*. Néant.

Feuille n° 61. — *Recto*. Plan d'une grande église circulaire.

— *Verso*. Arc de triomphe de Fano, élévation.

Feuille n° 62. — *Recto*. Dessins reproduisant les différentes machines, vis, cabestan, vérin, engrenages, employées à transporter et à élever une pyramide.

Feuille n° 63. — *Verso*. Autres machines.

— *Recto*. Profils de base de colonne; entablement; machine pour élever de l'eau.

— *Verso*. 1° Plan au Forum Boarium; 2° vase antique; 3° entablement du palais DI MACENATA. F. ROMA.

Feuille n° 64. — *Recto*. Plan de S^{TA} LIPARATA (Reparata), dôme de Florence[1].

— *Verso*. Grand plan. Projet pour la construction de la basilique de Saint-Pierre[2].

Feuille n° 65. — *Recto*. 1° Bas-reliefs de l'arc de Septime-Sévère à Rome; 2° façade latérale d'un temple antique.

— *Verso*. Plan d'un grand édifice.

Feuille n° 66. — *Recto*. Élévation du temple circulaire en bronze, édifié à la mémoire de Caracalla (*les quatre colonnes de bronze ont été transportées sur l'autel majeur de Saint-Pierre*).

1. M. de Geymüller affirme que ce plan est une copie d'un plan antérieur à 1366. Le plan original serait en la possession de M. de Geymüller.

2. Reproduit : *Les Projets primitifs pour Saint-Pierre*, par le baron H. DE GEYMULLER.

Feuille n° 66. — *Verso.* Plan des Thermes d'Antonin Caracalla; ce plan occupe également le recto de la feuille suivante.

Feuille n° 67. — *Recto.* Plan des Thermes d'Antonin Caracalla (suite).

— *Verso.* Néant.

Feuille n° 68. — *Recto.* Plan général et coupe du Colisée.

— *Verso.* 1° Colisée, élévation de trois travées; 2° entablement, fronton, frise ornée, modillons d'un palais.

Feuille n° 69. — *Recto.* Néant.

— *Verso.* Néant.

Feuille n° 70. — *Recto.* 1° Plan du temple du Soleil à Rome; 2° colonne et obélisque.

— *Verso.* 1° Détails d'ornementation : masques, fleurons, vases, instruments, profils; 2° tombeau près de la porte Saint-Sébastien à Rome.

Feuille n° 71. — *Recto.* Machines pour mettre en place et soulever les colonnes; bases, chapiteaux, entablements ornés.

— *Verso.* Vases, chapiteaux, bases.

Feuille n° 72. — *Recto.* Néant.

— *Verso.* Néant.

Feuille n° 73. — *Recto.* Néant.

— *Verso.* Néant.

Feuille n° 74. — *Recto.* Plan d'un édifice circulaire.

— *Verso.* Néant.

Feuille n° 75. — *Recto.* Esquisse pittoresque d'un château fort construit au sommet d'un rocher escarpé.

— *Verso.* Néant.

Feuille n° 76. — *Recto.* Néant.

— *Verso.* Néant.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE SIENNE

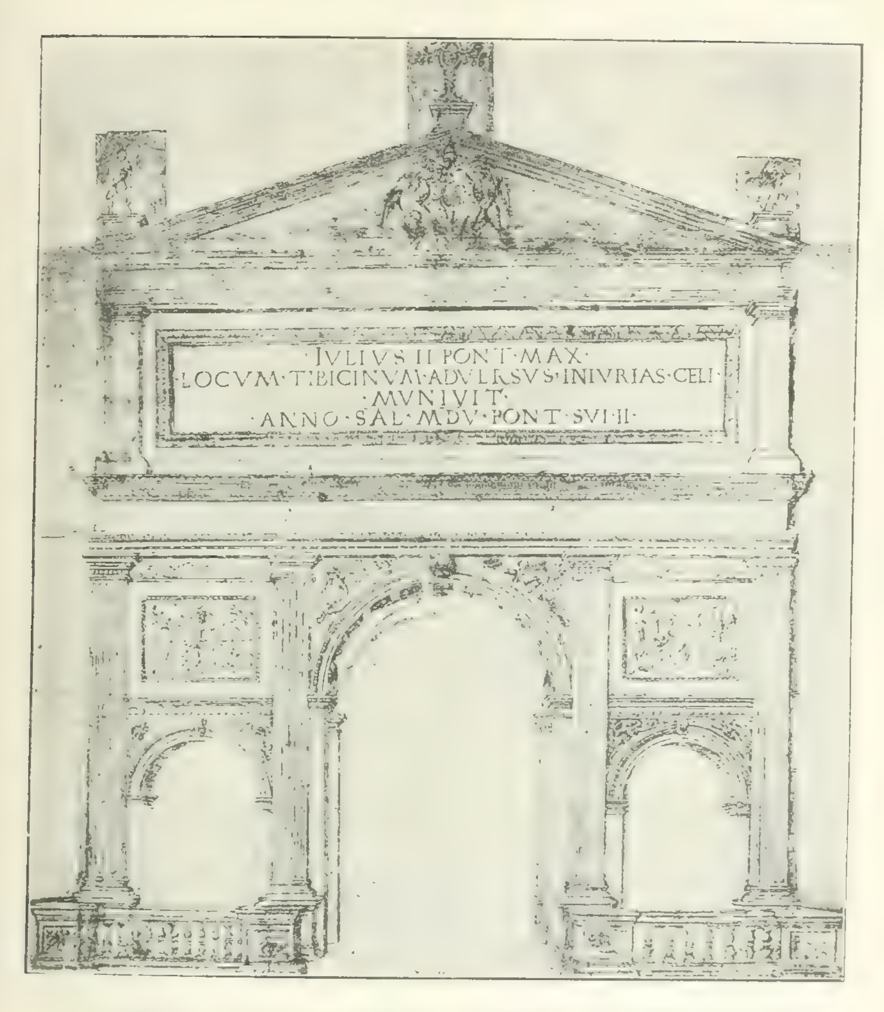
Le Taccuino ou l'Album de la Bibliothèque de Sienne est un petit volume in-octavo renfermant 51 dessins sur vélin ou parchemin. M. Eug. Müntz en a dressé l'inventaire dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires*[1]. La plupart de ces dessins, sont comme ceux de la bibliothèque Barberini, tracés à la plume ou lavés. Nous suivrons M. E. Müntz dans la description sommaire qu'il donne des pages les plus importantes, en nous contentant d'ajouter quelques indications personnelles.

Feuille n° 2. — Entablement antique à San Zeno de Pise.
Feuille n° 3. — *Recto*. Inscription placée sur l'obélisque du Campo Marzio.
— *Verso*. Plan de la nouvelle citadelle de Pise.
Feuille n° 5. — Le Colisée (coupe).
Feuille n° 6. — Le Colisée (façade).
— *Verso*. Vue du Colisée.
Feuille n° 7. — Façade de l'Antoniana.
Feuille n° 8. — Temple à Viterbe.
— *Verso*. Temple à Pouzzoles.
Feuille n° 9. — Façade du temple ci-dessus.
— *Verso*. Colonne, obélisque du Vatican.
Feuille n° 12. — Inscription à San Zeno de Pise.
Feuille n° 13. — IN POVENZA (en Provence).
Feuille n° 14. — Sépulture antique près du pont Teverone.
— *Verso*. Chapiteaux.

1. *Mémoires de la Société des antiquaires*, t. XLV, année 1885. *Giuliano da San Gallo et les monuments antiques du Midi de la France*, par J. de Laurière et Eug. Müntz. *L'Italie et la Gaule*, p. 10.

Feuille n° 15. — Édifice circulaire en dehors de Rome.
Feuille n° 16. — Dessins faits à Naples et à Capoue.
Feuille n° 18. — S. Maria Rotonda (Panthéon); Saint-Laurent de Milan.
Feuille n° 22. — L'arc de Saint-Georges; arc de Décius; arc d'Orange.
Feuille n° 23. — L'arc de Constantin.
Feuille n° 24. — L'arc de Bénévent.
Feuille n° 25. — L'arc d'Aquino près de Naples.
Feuille n° 27. — Église Saint-Jean à Pise.
Feuille n° 28. — Forteresse d'Ostie, plan.
Feuille n° 29. — Plan d'une Université à Sienne[1].
— *Verso.* Sarcophage antique.
Feuille n° 30. — Dôme de Pise.
Feuille n° 31. — San Stefano Rotondo à Rome.
Feuille n° 33. — Santa Maria del Popolo.
— *Verso.* Entablement antique.
Feuille n° 35. — Forum Boarium.
Feuille n° 36. — Monument en dehors de Rome; chapiteau du château Saint-Ange.
Feuille n° 45. — Forum Boarium.
Feuille n° 46. — Tour des Asinelli à Bologne.
(Le reste du volume est occupé par des dessins de machines, de bas-reliefs et d'ornements.)
Feuille n° 51. — Coupole de Santa Maria di Loreto et procès-verbal de la pose de la dernière pierre.

1. L'ancienne église et l'hôpital de S. M. della Misericordia avaient été convertis au commencement du xve siècle en une Université. Ces bâtiments étant devenus trop restreints pour loger le grand nombre de professeurs et d'étudiants qui accouraient à Sienne, le cardinal de Sienne, François Piccolomini, depuis Pie III, demanda un plan général à Giuliano da San Gallo.



TRIBUNE ARC DE TRIOMPHE AUPRÈS DE SAINT-PIERRE

Dessinée par Giuliano da San Gallo.

(Voir page 2 [illegible] 267)

Comme on le voit, beaucoup de ces dessins reproduisent, à une plus petite échelle, ceux du grand Album de la bibliothèque Barberini.

PORTRAIT

DE

GIULIANO DA SAN GALLO

Giuliano de Giamberti da San Gallo mourut à Florence, dans la belle maison qu'il s'y était construite, le 20 octobre 1516, entouré d'une nombreuse famille, laissant, comme le rapporte Vasari : « Son corps à la terre, son nom au monde et son âme à Dieu ». A cette époque la famille se composait de son frère Antonio dans lequel il avait placé toute sa confiance, de son fils Francesco déjà en réputation, de ses neveux Antonio le Jeune, Bastiano, Giovanni Francesco et Battista, dit « le Gobbo », tous artistes, sans compter sa fille Maria et ses nièces. Il laissait à ses héritiers une belle fortune amassée au prix de son travail et une réputation considérable d'architecte habile, d'ingénieur avisé, d'élégant sculpteur, de constructeur expert, d'artiste érudit et passionné, réputation établie sur d'importants travaux de toute sorte, exécutés de tous côtés. Non pas qu'il fût, comme Alberti, Brunelleschi et Bramante, une de ces hautes personnalités qui éclairent une

époque, une de ces grandes intelligences qui creusent un sillon profond; Giuliano nous apparaît moins comme un initiateur que comme un de ces adaptateurs féconds qui, s'étant imprégnés des principes posés par d'autres, savent se les assimiler et en tirer d'heureuses conséquences. Moins purement classique que Brunelleschi, il sait néanmoins lui emprunter une élégante correction, tout en se tenant éloigné d'une sévérité trop exclusive.

Admirateur, dès sa jeunesse, des beautés antiques, fervent disciple de Vitruve, comme presque tous ses contemporains, il n'hésite pas à concilier la rectitude de la forme avec l'agrément du décor, et, dans cette partie de l'art qui est devenue pour lui secondaire, il se montre toujours facile, varié, abondant, fouillant la pierre et le marbre avec la même souplesse, la même aisance, la même légèreté, qu'il taillait autrefois le bois.

Son œuvre est marquée d'un caractère qui le place cependant bien près du premier rang dans cette Renaissance où l'on rencontre tant de génies étincelants; il est classique et demeure malgré cela un véritable Florentin; l'esprit de son époque le domine, et, s'il construit le palais Gondi sur le modèle des vieilles forteresses dont la ville était encore remplie, il sait l'orner à l'intérieur d'une façon si brillante qu'il en fait une demeure somptueuse. Élève-t-il l'église dei Carceri en se soumettant aux lois les plus rigoureuses de l'architecture romaine, il trouve pour ce monument une forme et une décoration qui en font un sanctuaire tout moderne;

et partout, cette conception originale de l'antiquité le suit et l'accompagne.

Curieuse existence, toujours mouvementée; il court de Florence à Rome, s'en va à Naples, à Milan, vient à Savone, voyage en France, toujours à l'œuvre, produisant de belles et de grandes choses et se classant, par ses vastes entreprises militaires, au premier rang des ingénieurs de son temps.

Cette carrière si remplie, s'appuyant au début sur l'amitié d'un homme, le plus libéral des princes et le plus enthousiaste des artistes, s'attachant après la mort de ce premier protecteur à un nouveau maître dont il se fait le compagnon d'exil, s'abritant à la fin de sa carrière sous l'égide d'un pontife qui règne sur une cour de philosophes, de lettrés et d'artistes, la plus étonnante, la plus merveilleuse dont se soit jamais entouré un monarque : cette vie aventureuse, mais d'une rare noblesse, fait de Giuliano da San Gallo un des types les mieux accusés des propagateurs par le fait des grandes idées de la Renaissance; à d'autres le travail de la pensée, à lui l'action, la création, l'art en un mot, sous des formes multiples, mais toujours les plus hautes et les plus expressives.

Un véritable hasard nous a conservé les traits de cet homme remarquable. A la fin de la Biographie du peintre florentin Piero di Cosimo, Vasari ajoute que Francesco da San Gallo, le fils de Giuliano, était lié d'une très grande amitié avec Piero, et qu'il possédait

de la main de cet artiste deux portraits frappants de ressemblance, l'un de Giuliano son père, et l'autre de son grand-père Francesco Giamberti : *Il qual Francesco ha encora di mano di Piero una bellissima testa di Cleopatra con un aspide avolto al'collo, e due ritrati l'uno di Giuliano suo padre, l'altro di Francesco Giamberti suo avolo, che paion vivi.* Or nous pouvons accepter ici le témoignage de Vasari qui, étant le camarade et l'ami de Francesco, avait dù bien souvent voir ces tableaux et était en état de les apprécier.

Par quelle suite d'événements les deux portraits dont il est question sont-ils parvenus au musée de la Haye où ils se trouvent aujourd'hui? Leur odyssée est facile à rétablir, au moins avec grande probabilité. Après un moment de splendeur, les descendants directs des premiers San Gallo étaient tombés dans un état fort misérable, et l'un d'eux, comme nous venons de le voir, vendit au grand-duc François Ier de Médicis, en 1574, une collection considérable des dessins faits par ses ancêtres. Les dessins, fort intéressants à conserver à Florence comme un monument du mérite et de la gloire d'illustres concitoyens, n'avaient aucune valeur aux yeux des étrangers, tandis que les tableaux de Piero di Cosimo, mort en 1521, étaient en grande faveur et devaient être payés cher par quelque amateur allemand ou même flamand, car la Toscane, sous l'influence directe de la conquête de Charles-Quint, avait d'intimes et fréquentes relations avec les Pays-Bas.

Marguerite de Parme, fille naturelle de Charles-Quint, plus tard gouvernante des Pays-Bas, n'était pas étrangère à ce mouvement. Il n'est donc pas surprenant que les portraits, peut-être transportés d'abord en Allemagne, soient enfin parvenus où ils se trouvent aujourd'hui. Ce dont il faut beaucoup plus s'étonner, c'est qu'ils soient classés sur le catalogue du musée de la Haye avec la mention « portraits d'inconnus », tandis que Vasari en indique bien particulièrement les modèles.

Francesco Giamberti est représenté de grandeur naturelle, vu à mi-corps, presque de profil, et tourné vers la gauche. C'est un vieillard paraissant âgé d'environ soixante-dix ans (le portrait aurait donc été fait peu de temps avant sa mort, vers 1475); le visage est imberbe, fortement ridé, comme il convient à un artisan dont la vie a été laborieuse ; la tête est coiffée d'un gros bonnet de laine d'où émergent des cheveux, rares en avant et assez abondants par derrière ; le front est élevé, le nez long et droit. La bouche fine, aux lèvres minces et entr'ouvertes et l'œil noir, plein encore d'une vivacité un peu agressive, feraient croire à de l'astuce et à un caractère irritable ; le col est découvert, et le costume est fort simple, bien en rapport avec la condition modeste du sujet. Ce personnage se détache sur un fond de paysage, suivant l'habitude distinctive du maître ; on y voit des fabriques, des chevets d'église, des maisons de ferme, etc., le tout dominé par un grand ciel clair et lumineux.

Le portrait de Giuliano da San Gallo devait faire le pendant de celui de son père; ils ont les mêmes dimensions et sont tournés en sens opposé, de façon à se faire vis-à-vis. Giuliano est représenté presque de trois quarts, de grandeur naturelle; il paraît d'une corpulence assez importante; c'est un homme dans la force de l'âge; les traits du visage sont accentués, énergiques, et quelques rides commencent à se creuser à l'angle de la paupière. Giuliano pouvait avoir une cinquantaine d'années à cette époque (ce qui donnerait de 1497 à 1500, pour la date du portrait). Son visage est imberbe, les traits en sont beaux et réguliers; le regard, un peu tamisé par un abaissement de la paupière supérieure, ajoute une expression de bonté et de douceur à la force et à la pondération des facultés que l'on retrouve bien marquées dans cette physionomie. Il est coiffé d'un chapeau de velours noir; la chevelure blonde est abondante et retombe en arrière sur les épaules en larges boucles ondulées. Le vêtement est somptueux : il se compose d'un justaucorps noir, ouvert au col pour laisser passer les deux bouts de la chemise brodée, et d'un superbe manteau de damas de velours rouge foncé, orné d'aiguillettes d'argent. En avant du portrait, et posés bien en évidence sur une table couverte d'un tapis, le peintre a placé le compas et la plume, instruments auxquels Giuliano devait sa gloire et sa fortune.

De même que dans le portrait de Francesco, et du reste comme dans tous les portraits de Piero de Cosimo,

artiste si âprement épris des spectacles de la nature, le fond du tableau représente un paysage où des bâtiments de ferme sont disséminés à travers un pays riant et accidenté, au milieu de hautes collines rappelant la pittoresque et fertile Toscane. Un grand ciel domine le tout et permet à la tête de Giuliano de se détacher complètement en vigueur.



ANTONIO DE FRANCESCO GIAMBERTI

DIT

ANTONIO DA SAN GALLO (L'ANCIEN)

ARCHITECTE

1455-1534

Antonio, le second fils de Francesco Giamberti, apparaît comme une figure un peu pâle à côté de la personnalité si active, si féconde, un peu débordante même, de son frère Giuliano, elle n'en a pas moins un caractère propre et bien déterminé. Modeste, affectueux, effacé pendant la vie de ce dernier, Antonio s'affirme avec une netteté absolue aussitôt après sa mort; on se trouve alors en présence d'un artiste d'une valeur considérable, joignant à une haute expérience, acquise en collaborant à de grandes entreprises, une sûreté de jugement, une pureté de goût, une finesse d'exécution, telles qu'il s'en rencontre rarement de semblables parmi les architectes de la Renaissance.

Élevé, pour ainsi dire, dans la maison des Médicis, en intimité avec les fils de Pierre, surtout avec Julien dont il n'était l'aîné que de deux ans, le jeune fils de

Francesco Giamberti participe à leurs études et acquiert un fonds solide d'instruction dont il devait plus tard tirer grand profit. La confiance que le malheureux Julien lui témoignait était telle qu'il devint le dépositaire de ses plus intimes secrets. C'est ainsi que, peu de temps après le meurtre du jeune Médicis, Antonio vint trouver Laurent et lui déclara que son frère Julien avait eu un fils, issu de ses relations avec une dame de la famille des Gorini ou Giorini, environ une année auparavant; que cet enfant avait été baptisé sous le nom de Jules, et que lui, Antonio, en était le parrain[1]. Laurent se rendit immédiatement dans la maison qui lui était indiquée, située dans la rue de Pinti en face de celle qu'occupait Antonio, prit l'enfant sous sa protection et en confia la garde au confident si discret des amours de son frère; Antonio conserva auprès de lui, pendant sept années, celui qui devait être le pape Clément VII. Ce récit, puisé aux sources les plus sûres, vient donc détruire la légende qui fait de Jules de Médicis le fils d'une esclave mauresque; il s'écarte cependant un peu de l'opinion de Machiavel disant que la Gorini était enceinte au moment de la mort de Julien et que l'enfant naquit quelques mois après.

Antonio, tout à sa mission de protecteur qu'il rem-

1. *Le Codice Abbat. Flor. op. Adimari in notis*, reproduit par Roscoë : *Vie de Laurent de Médicis, Récit de Politien sur la conjuration des Pazzi*, publié à Naples, en 1769, d'après le manuscrit de la Bibliothèque Strozzi.

plit avec une conscience absolue, se mêle peu, pendant ces sept années, au mouvement artistique qui agite alors Florence. Tandis que Giuliano, son frère, court le monde, il reste confiné dans la boutique ou l'atelier paternel, prenant sa part des travaux de menuiserie, de sculpture sur bois et d'incrustation qu'on y exécutait, et cette sorte de retraite dure jusqu'à ce que l'enfant confié à ses soins soit venu habiter le palais Médicis.

La première notion d'une œuvre à peu près originale d'Antonio ne se rencontre qu'après la mort de son père. C'est en effet en 1482 qu'il sculpte, avec le concours de Giuliano, un crucifix en bois destiné à être placé dans l'église des Servites à Florence, au-dessus de l'autel de la Madone. Disons tout de suite, pour n'y plus revenir, que l'on connaît deux autres crucifix sculptés par Antonio : l'un avait été fait pour l'église de Saint-Jacques *tra i fossi;* il en fut enlevé en 1849, pour être placé dans le vestibule de la chapelle des peintres dans le cloître de S. Annunziata; l'autre, primitivement destiné à la confrérie del Sasso, disparut après la suppression de cette confrérie en 1785; on ne sait pas ce qu'il est devenu.

Quelques années après, Antonio, ayant recouvré sa liberté d'action par suite de la cessation de la tutelle dont il avait été chargé, va aider son frère à reconstruire les fortifications de Sarzane et, en 1488, collabore avec lui à la réfection du couvent de Saint-Pierre à Pérouse.

Toujours aux ordres de Giuliano, il avait pris une

part importante à l'établissement du modèle en bois du palais que désirait élever le roi de Naples dans sa capitale ; nous avons vu qu'il fut sur le point de partir pour Naples, afin de présenter ce modèle au roi.

Vivant dans une parfaite communauté d'idées, de sentiments et d'intérêts avec son frère, c'est à frais communs qu'ils achètent, en 1490, le terrain sur lequel ils doivent construire leur commune demeure.

Mais le voici bientôt à Rome, appelé par Giuliano pour l'aider dans ses grandes entreprises; c'est ainsi qu'il surveille les travaux du cloître et du couvent de Saint-Pierre-aux-Liens, et qu'il dirige l'exécution du grand soffite de la basilique de Sainte-Marie-Majeure. Aussi, lorsqu'après la mort d'Innocent VIII, Giuliano quitte l'Italie à la suite du cardinal della Rovere, Antonio reste-t-il à Rome, chargé seul du soin de tout continuer, d'après les indications précises qui lui ont été données. Les archives du Vatican conservent la trace de ce premier séjour d'Antonio à Rome; une note des registres des comptes fait mention d'un *Antonius Florentinus murator* qui était, en 1490, locataire du chapitre de Saint-Pierre et payait 3 ducats et 60 bolonais *pro pensione domus*. Alexandre VI, pendant une visite faite à la basilique de Sainte-Marie-Majeure, le 27 février 1493, trouva donc Antonio à l'œuvre et put apprécier son intelligence, son mérite et sa sérieuse valeur; c'est alors qu'il le charge de diriger les travaux du château Saint-Ange : *fondare et rifondare con le diffesi*

a uso di castello la mole di Adriano oggi detto Castello Santo Angelo.

A partir de cette époque, 1493, Antonio devient un personnage et prend rang parmi les nombreux architectes et artistes de toute sorte réunis autour du trône pontifical. Seul, il dirige et commande sur un vaste chantier; sa réputation s'établit, et les importants travaux dont il va être chargé se succèdent sans relâche. Depuis cette époque, il ajoute à son nom celui de San Gallo sous lequel il sera désormais désigné.

ROME

CHATEAU SAINT-ANGE

1493

L'antique mausolée élevé par l'empereur Ælius Adrianus dans les champs Domitia sur la rive droite du Tibre, et relié à la ville par un pont magnifique, servait depuis des siècles de forteresse. De tous temps les papes s'y étaient retirés dans les moments critiques, mais cette retraite, suffisante au moyen âge, n'était plus en état de résister aux armes modernes; il fallait en renouveler les défenses. C'est à quoi Alexandre VI se hâta de pourvoir aussitôt qu'il eut en main la toute-puissance.

Dès l'année 1492, le pape faisait travailler à la reconstruction des portes et des anciens remparts qui reliaient

le palais du Vatican au Môle d'Adrien. Une inscription, placée aujourd'hui dans la cour du quartier de la garde suisse, rappelle la date de ces premiers travaux; elle est ainsi conçue : ALEXANDER VI. PONT. MAX. CALIXTI. III PONT. MAX. NEPOS. NATIONE HISPANVS. PATRIA VALENTINVS GENTE BORGIA, PORTAS ET PROPUGNACVLA A VATICANO AD HADRIANI MOLEM VETVSTATE CONFECTA TVTIORA RESTITVIT A. SALVTIS MCCCCLXXXXII.

Ce rempart, *murum* ou *deambulatorium* comme l'appelle Burchard, édifié à la hâte, s'écroula en partie le 2 mai 1493; mais aussitôt le pape le faisait reconstruire et chargeait Antonio da San Gallo de diriger le travail. Le mot *deambulatorium*, dont se sert le secrétaire pontifical, fait bien comprendre qu'il ne s'agissait pas d'une simple muraille, mais que derrière cette fortification il avait été établi un passage, un *corridorum*, comme le dit le même auteur, pour assurer les communications entre le palais et la forteresse. Ce corridor, abrité plus tard par une toiture, était complètement découvert, *discopertum*, lorsque au mois de janvier 1495 le pape fut obligé d'abandonner le Vatican et de se réfugier au château Saint-Ange; il prenait naissance dans le second jardin réservé du palais.

Suivant Infessura, les grands travaux de réfection du château commencèrent en 1493; mais l'approche de l'armée de Charles VIII leur fit prendre l'année suivante une allure bien autrement active : tout à l'entour les maisons sont abattues, on couvre les murailles de créneaux, on surélève le donjon central, on élargit les

fossés et, vers la fin de l'année, la forteresse était en état de recevoir le pape et de lui offrir un refuge assuré. Sur les Livres des Comptes du Vatican, on relève, à la date du 7 novembre 1494, la note suivante : *Flor. 100 a Magri Antonio Florentino muratori pro mactonaturi corritori de palatio Apostolico ad Castrum Sancti Angeli*[1]. Le corridor devait être alors terminé. Ces constructions importantes faites en un si court délai ne devaient pas présenter des garanties suffisantes de solidité, aussi, le 10 janvier 1495, une partie du mur crénelé s'écroulait à nouveau mais était immédiatement reconstruite. On refit également la porte Collina jugée trop étroite, et l'on agrandit la place située devant cette porte; la grande muraille d'Eugène VI, qui réunissait l'ancienne porte au château, fut en partie démolie et remplacée par un ouvrage crénelé.

Tous ces travaux étaient exécutés sous la direction immédiate d'Antonio da San Gallo, ayant sous ses ordres plusieurs entrepreneurs de terrasse et de maçonnerie, mais sous la haute surveillance du cardinal Antonio de San Marino, commissaire du pape, *presidente della fabrica*, chargé de l'ordonnancement et du payement de toutes les dépenses.

Il est probable qu'Alexandre VI se servit du même architecte pour faire abattre les deux grosses tours de Nicolas V, mais il est certain qu'il lui fit élever un

1. Eug. Müntz, *Les Arts à la cour des Papes*. Paris, Leroux, 1898, p. 208.

nouveau bastion pour commander le pont Saint-Ange, bastion détruit depuis par Urbain VIII.

A l'intérieur de la forteresse, Alexandre fit remplacer l'ancien escalier par une rampe douce aboutissant à l'esplanade supérieure où sont établis des citernes, les magasins destinés à conserver le blé, l'huile, etc., auprès desquels se trouvent les prisons; les travaux se succédèrent sans interruption pendant plusieurs années. Le P. Guglielmotti, *Storia delle Fortificazioni*, auquel nous empruntons ces détails, dit qu'Antonio avait projeté une troisième enceinte devant circonscrire tout le château; elle aurait été renforcée de bastions semblables à ceux qu'il venait d'établir à Civita Castellana, et l'auteur ajoute qu'il en a été conservé plusieurs dessins. Nous avouons ne pas les connaître. La Galerie des Offices possède bien quelques dessins se rapportant à la Torre Borgia, mais ces dessins sont attribués par l'érudit conservateur de la collection à Antonio da San Gallo le Jeune, et non pas à son oncle Antonio le Vieux. La mort d'Alexandre VI, en 1503, arrêta du reste tous ces projets.

Pour compléter l'ensemble des grands travaux qui devaient relier le palais du Vatican au château Saint-Ange, Alexandre VI avait fait percer, à travers un quartier encombré de masures et de constructions de toute sorte, une large rue droite, *via Recta* ou *Alexandrina*, aujourd'hui *Borgo Novo*, partant du pont Saint-Ange, et aboutissant à la place de la basilique de Saint-Pierre.

Cette grande entreprise d'édilité, à laquelle avaient dû prendre part les architectes et les entrepreneurs ordinairement employés par Alexandre, avait été commencée le 2 octobre 1492; on en fit l'inauguration le 24 décembre 1499.

CITADELLE DE CIVITA CASTELLANA

1494

Au cours de ces travaux, de graves événements s'étaient accomplis : Charles VIII était entré à Rome, et le pape Alexandre, ayant tout à craindre d'un conquérant si redoutable, l'avait accueilli en allié, se montrant favorable à ses prétentions sur le royaume de Naples. Peu après, tout était changé; le pape se déclarait l'ennemi irréconciliable des Français, proclamant bien haut qu'il fallait sans trêve ni repos chasser les barbares du territoire de l'Italie, et cherchait à profiter de l'état d'effervescence extraordinaire dans lequel le passage de l'armée française avait jeté les villes et les provinces, pour créer autour du Saint-Siège un État puissant, capable de sauvegarder l'indépendance de Rome. Pour réaliser ces hardis projets, il fallait non seulement attaquer, mais encore se défendre; aussi, une des principales préoccupations d'Alexandre et du duc de Valentinois son fils, commandant général de l'armée pontificale, fut-elle de fortifier tous les points du territoire

susceptibles de l'être; architectes et ingénieurs, soit isolément soit collectivement, furent employés à ces travaux. C'est ainsi qu'au mois d'octobre 1494, Antonio da San Gallo est envoyé à Civita Castellana, accompagné de quatre entrepreneurs, Perino, Jacopo et Damasano, tous trois de Caravage, et Cola de Caprarola, pour exécuter dans le palais d'importantes restaurations de maçonnerie, de charpente et de menuiserie, et surtout pour mettre la forteresse en état de bonne défense suivant les règles nouvelles de l'art militaire.

Civita Castellana, plantée sur un promontoire dominant tout le pays environnant, protégée naturellement par des escarpements à pic, aux pieds desquels une rivière, sorte de torrent bouillonnant, s'est creusé un lit dans un profond ravin, occupe une situation qui se prêtait admirablement à faire de cette petite ville un des postes les plus importants des environs de Rome, commandant la vallée du Tibre et se dressant comme une dernière barrière en face de l'envahisseur venant du Nord. Antonio réussit pleinement à remplir ce programme, car Brantôme déclarait, dans un rapport fait au roi Charles VIII, que jamais il n'avait vu une place « tant et si bien fortifiée ». Le P. Guglielmotti donne tous les détails relatifs à la reconstruction de cette forteresse. Pour rester dans notre rôle d'historien d'art, nous éviterons de disserter longuement sur ce sujet. Nous aurions du reste fort à faire si nous devions suivre Alexandre VI dans toutes les villes où

il a fait exécuter des travaux de fortification : Vicovaro, Subiaco, Tivoli, Terni, Sermoneta, Sassoferrato, Piombino, Orvieto, Offida, Nepi, Narni, La Magliana, Caprarola, Montefiascone, et tant d'autres, sont des témoins de son activité et des importants sacrifices qu'il fit pour hérisser les États de l'Église de forteresses nouvelles.

Dans la collection de la Galerie des Offices de Florence, on trouve un dessin de la main d'Antonio da San Gallo, inscrit sous le n° 82, donnant une reproduction d'un cortile avec portique d'ordre dorique, surmonté d'un étage de chambres; une note manuscrite accompagnant ce dessin le désigne : *Cortile di Civita Castellana;* sur le revers de la même feuille, l'architecte a tracé un croquis de la forteresse avec le profil de ses défenses accompagné de la notice : *Profilo della rocca come ista*, c'est-à-dire dans l'état où elle se trouvait au moment où San Gallo allait en commencer la transformation.

ROME

ÉGLISE DE SANTA-MARIA DI MONSERRATO

1495

Dans un des plus vieux quartiers de Rome, le quartier de la Regola, et sur une des anciennes voies de la ville des Césars, la via Recta, Antonio da San Gallo fut chargé par Alexandre VI de construire, pour la colonie

des Espagnols installée à Rome, un hospice et une église. Cette maison hospitalière devait être placée sous l'invocation de la Madone de Monserrato, en souvenir de l'ancien sanctuaire, très vénéré en Espagne, élevé sur les pentes du Montserrat, près de Barcelone. La via Recta suivait, encore à l'époque d'Alexandre VI, un parcours qui, partant du pont Saint-Ange, aboutissait au pont Sixte, parcours que l'on retrouve aujourd'hui sous les noms de rues de Monserrato, de Venti et de Capo di Ferro. Sur cette ancienne voie s'élevaient d'assez pauvres maisons, quelques palais et de nombreux couvents. L'église et l'hôpital de Santa Maria di Monserrato y trouvèrent facilement place. L'hôpital a été transformé; mais l'église, construite en 1495 par Antonio da San Gallo, est encore aujourd'hui telle ou à peu près que l'avait conçue et exécutée l'architecte d'Alexandre.

Sous le n° 720 de la collection de la Galerie des Offices, on en retrouve un plan, ou premier projet, dessiné par Antonio lui-même avec, de sa main, la désignation : *Santa Maria di Monseratto da corte Savella*. C'est une église à une seule nef, avec circulation latérale de chaque côté; le chœur qui fait suite à la nef est terminé par une abside demi-circulaire. Quelques modifications ont été apportées à ce premier projet, soit par Antonio lui-même, soit postérieurement par son neveu Antonio da San Gallo le jeune qui travailla, aussi comme nous le verrons plus tard, à l'église de

Santa-Maria di Monserrato; toutefois, ces modifications n'ont pas une importance considérable et ne changent pas sensiblement les dispositions générales primitivement adoptées. On remarque que les murs latéraux du chœur ont été abattus pour faire place à une ouverture en arcade s'élevant jusqu'à l'entablement, ouverture divisée dans sa hauteur en deux étages par une tribune que soutiennent deux colonnes; les passages latéraux supprimés ont été divisés par de petits murs, pour donner naissance à des chapelles voûtées en dôme et éclairées par des ouvertures circulaires. L'architecture intérieure n'a pas dû varier dans son principe général : une voûte cylindrique recouvre la nef; un autre berceau, d'un diamètre un peu plus petit, s'étend au-dessus du chœur et se termine par une voûte en quart de sphère correspondant à l'abside. Toutes ces parties voûtées retombent sur un entablement général, se poursuivant tout autour de l'église, supporté par de grands pilastres d'ordre corinthien s'élevant de fond depuis le sol; ordonnance bien simple, mais dont la sobre majesté ne laisse pas que de produire un grand effet. On y reconnaît la juste convenance et la pureté de style qui caractérisaient les œuvres de ces architectes élevés à l'école de Vitruve. La façade de l'église a été refaite au XVIIe siècle par Francesco da Volterra, en même temps que de nouvelles modifications apportées au plan primitif ont enlevé à l'édifice un peu de son caractère original.

C'est dans l'église de Santa Maria di Monserrato que repose, dans un coffre de bois, ce qui reste du pape Alexandre VI, son fondateur. Après sa mort, quelques Espagnols avaient voulu lui élever un mausolée; ce projet n'eut pas de suite. Le corps d'Alexandre fut réuni à celui de son oncle Calixte III et déposé dans l'église qu'il avait fait construire.

FLORENCE

PALAIS VIEUX

POGGIO IMPERIALE

1497

Antonio étant venu rejoindre à Florence son frère Giuliano sorti des prisons de Pise, les prieurs de la République se hâtèrent de mettre à profit les talents d'un architecte qui pouvait leur donner toute confiance. Dès le 17 février 1496, il fut chargé de l'établissement et de la disposition d'une grande salle provisoire destinée aux assemblées du Grand Conseil. Scipione Ammirato, dans le XXVIe Livre de ses *Istorie fiorentine*, signale le fait sans nommer l'architecte; mais Gaye, t. Ier, p. 586, reproduit un document, en date du 17 février 1496, approuvant le travail *prout et sicut est modellum portatum per Antonium da San Ghallo*. Un peu plus tard, Antonio fut adjoint aux nombreux artistes qui travaillaient à la construction de la grande salle du palais vieux, le *Salone di Savonarola*, comme on l'appelait alors;

sa nomination à ces fonctions porte, comme celle de son frère, la date du 8 mai 1497 ; il les conserva jusqu'en 1499; Baccio d'Agnolo fut son successeur. Aurelio Gotti, dans son Histoire du Palazzo Vecchio, dit que plus de dix artistes travaillèrent à la construction et à l'ornementation de cette salle immense, et qu'Antonio da San Gallo fut spécialement chargé d'élever la charpente du comble et d'y suspendre le grand plafond à compartiments qui devait couvrir la salle.

A cette même date du 8 mai 1497, les prieurs de la République prenaient à l'égard d'Antonio une autre importante détermination en le nommant architecte en chef, *Capomaestro*, de toutes les fortifications de Florence et de la forteresse de Poggio Imperiale : .... *prefati operarii visa per experientiam, integritate, fidelitate, suffisentia et optima servitute Antonii Francisci de Sanghallo capomagistri per prefatos operarios quondam electi in operam et ad operam tam nove sale quam super aliis muragliis et Florentiola et Podii Imperialis spectantibus ad curam prefata opera et operarium palatii..... deliberaverunt et deliberando elegerunt iterum et de novo ipsum Antonium in capudmagistrum dicte opere palatii*[1]... Nous avons cru devoir donner le texte de cette délibération, parce qu'elle montre en quelle estime les hauts magistrats tenaient la personnalité d'Antonio ; ces nouvelles fonctions lui sont en effet conférées à cause de son

1. Gaye, *Archivio delle Riformagioni di Firenze; Stanziamenti [illegible] Operai del Palazzo della Signoria.*

intégrité, de sa fidélité et des bons et loyaux services qu'il avait déjà rendus; aussi cette nouvelle mission comprenant la direction des travaux tant à Poggio Imperiale qu'à Florence lui donne-t-elle une situation d'une extrême importance. Giuliano, obligé, pour suivre le cardinal della Rovere, d'abandonner l'œuvre commencée sous l'impulsion de Laurent de Médicis, tant à Poggibonzi qu'à Poggio Imperiale, avait fait agréer son frère dès 1495, pour lui succéder, mais pendant quelques années les chantiers restèrent abandonnés; il fallut prendre une nouvelle décision à l'égard d'Antonio, et à cette occasion ses pouvoirs furent largement étendus.

Néanmoins, et malgré cette nomination officielle, tout resta à peu près dans le même état. La pauvre République florentine, ballottée entre tous les partis, soumise à un gouvernement vétilleux, indécis, manquant d'autorité, ne savait rien résoudre, ne pouvait rien terminer; il fallut la frayeur extrême causée par les menaces de Jules II pour faire reprendre aux Florentins les travaux de défense déjà commencés. Il ressort d'une lettre provenant des Dix de la Badia, en date du 13 juin 1511, adressée à Andrea Nicolini, capitaine d'Arezzo, que le gonfalonier perpétuel Pierre Soderini étant en état d'hostilité avec le pape, il y a lieu de « mettre en bon ordre » les fortifications de Poggio Imperiale. A cette époque, Antonio reprit activement la direction des travaux; aussi, c'est bien à lui qu'il

faut attribuer tous les bastions, chemins couverts, murs avec barbacanes, doubles portes et tous les ouvrages qui couronnaient le plateau de Poggio Imperiale. Artiste autant qu'ingénieur, il avait même surmonté les arcs des portes d'écussons aux insignes du peuple et de la commune de Florence : une croix accompagnée de la fleur de lis. Ces superbes fortifications, depuis longtemps abandonnées, servent aujourd'hui de mur d'enceinte à une ferme appartenant au marquis Ginori-Venturi.

CHATEAU DE NEPI

1499 — 1504

Antonio demeura un certain temps à Florence, habitant avec son frère le palais qu'ils venaient de se faire construire, et continuellement attaché au service de la République. Vers le milieu de l'année 1499, il revint à Rome; aussitôt Alexandre VI s'empressa de le charger d'entreprises nouvelles.

Le pape se proposait de séjourner quelque temps dans sa ville de Nepi en compagnie de sa fille Lucrèce; or le palais n'était pas en état de recevoir de si importants personnages ainsi que la suite nombreuse dont ils devaient être accompagnés. Antonio fut donc chargé de se rendre à Nepi et de tout disposer en prévision de cet événement. Il partit de Rome au mois d'octobre 1499, accompagné de Perino de Caravagio, de Jacopo Damasano, et de Jacopo Scotto, entrepreneurs de tra-

vaux de maçonnerie; Cola de Caprarola était de son côté chargé de la charpente et de la menuiserie, car le vieux château était dans un tel état de délabrement qu'il parut nécessaire de réparer complètement les combles, les toitures et les planchers.

Le château de Nepi avait été construit ou reconstruit sur des ruines fort anciennes par Rodriguez Borgia, alors cardinal, nommé par son oncle Calixte III gouverneur de Nepi; fonctions qu'il conserva jusqu'à son élévation au siège pontifical. Le cardinal Ascanio Sforza lui succéda, mais ne fit que de bien rares séjours à Nepi. Alexandre IV ayant repris possession de Nepi, en 1499, en donna la souveraineté à sa fille, et c'est là que Lucrèce passa les quelques mois heureux de son court mariage avec le jeune prince Alphonse d'Aragon, assassiné par les ordres de César Borgia. Le 30 août 1500, la veuve du prince Alphonse quitta Rome avec une escorte de quinze cents cavaliers pour se rendre à Nepi, afin, dit Burchard, de se remettre des émotions que lui avaient causées la mort du duc de Biseglia.

Au temps d'Alexandre VI, Nepi et son château devaient offrir un séjour agréable : outre le bon air que l'on y respirait, le palais pouvait passer pour une demeure somptueuse avec sa grande cour entourée de portiques et ses deux étages de vastes appartements. Que reste-t-il aujourd'hui de ce bel édifice? Quelques pièces effondrées et une salle au plafond caissonné en bois de chêne dont les poutres, portées à leurs extré-

mités sur des consoles sculptées, rappellent les travaux d'Antonio da San Gallo et de Cola de Caprarola. L'historien Gregorovius cite plusieurs lettres de la malheureuse Lucrèce à son fidèle intendant Vincent, resté à Rome; elles portent les dates du 14 septembre, des 26 et 30 octobre[1]. On ignore quelle fut la durée du séjour de Lucrèce à Nepi, mais son père la rappela à Rome avant les fêtes de Noël pour lui parler de son troisième mariage.

La ville de Nepi est située, comme Civita Castellana, sur un plateau environné d'une vallée profonde et d'escarpements élevés, le château en défend la partie la plus accessible. Le cardinal Rodriguez avait fait construire les deux tours intérieures : l'une, la plus grosse, est ronde; la plus petite est quadrangulaire. Alexandre VI restaura le château; et plus tard, ce même château, encore remis une fois en état, sous Paul III, par son fils Pier-Luigi, fut muni de bastions. Aujourd'hui, une épaisse ceinture de lierre entoure les débris du palais et tous les murs extérieurs.

ROME. — FLORENCE. — PISE

1501 — 1509

Pendant quinze ans, Antonio da San Gallo réside tantôt à Rome, tantôt à Florence, se transportant de l'une

1. Ferdinando Gregorovius, *Lucrèce Borgia*, pièces justificatives.

à l'autre de ces deux villes, suivant les nécessités et les exigences des travaux qui lui sont confiés. Après l'avènement du cardinal della Rovere au suprême pontificat, l'activité extraordinaire qui en fut la conséquence nécessitait le concours de tous; la tâche d'Antonio, au milieu des sommités artistiques dont s'était entouré Jules II, devait nécessairement être modeste, car son frère Giuliano, auquel il était toujours attaché avec un dévouement absolu, réclamait son concours; aussi pendant tout ce temps, ne put-il se créer une situation bien prépondérante parmi les artistes florentins résidant à Rome. Il avait repris la direction des travaux qui se continuaient au château Saint-Ange, surveillait ceux de la basilique de Sainte-Marie-Majeure et ceux du couvent de Saint-Pierre-aux-Liens.

Ces occupations diverses peu absorbantes ne l'empêchaient pas de faire de nombreux séjours en Toscane. Au cours d'un de ses voyages, il s'arrête à Montefiascone, petite ville située sur un escarpement aux environs de Viterbe, et fait, par ordre du duc de Valentinois, un relevé des fortifications et un projet de reconstruction de la citadelle. Ce projet ayant été approuvé, Antonio préside au commencement des travaux; cela ressort clairement des mandats de payement de la trésorerie pontificale faits entre les mains de San Gallo.

En 1504, il est à Florence et concourt avec Giuliano à la translation du gigantesque *David* de Michel-Ange.

Ses talents d'ingénieur, fort appréciés par les Dix de la Badia, lui valurent d'être envoyé un peu de tous côtés, soit pour construire de nouvelles forteresses, ou pour renforcer les anciennes. C'est ainsi qu'en cette même année 1504, il est désigné pour aller à Arezzo continuer l'œuvre commencée par son frère et, d'un autre côté, entreprendre la restauration de la citadelle de Librafatta, auprès de Pise.

Deux lettres conservées aux archives de Florence font mention de ces travaux. Dans la première, Antonio Giacomini, commissaire au camp devant Pise, écrit aux Dix de la Badia, à la date du 2 juin 1505, qu'il va avec Antonio da San Gallo *a prendere nota come si dovesse aconciare* (réparer) *il castello di Ripafratta*. Dans la seconde, datée du lendemain 3 juin, le même commissaire dit : qu'étant revenu avec Antonio de visiter le château, celui-ci avait trouvé qu'il ne fallait ajouter aucun nouvel ouvrage à ceux qui existaient déjà, *non adversi aggiungere altre fortificazione*.

Cet avis fut suivi, au moins temporairement, car peu d'années après le Conseil reprit le projet d'augmenter les défenses de Librafatta. Par une lettre en date du 11 mai 1508, les Dix prescrivirent à Antonio de faire un bastion, *bastia*, en avant de Librafatta, et un autre à Badia a Sansovino. Malgré cet ordre, Antonio répond le 17 mai qu'il ne lui semble pas opportun de faire ces travaux; cependant il ajoute « qu'après avoir chevauché toute la journée avec Marc Antonio le long

de l'Arno, du côté du val de Serchio, ils avaient trouvé le lieu élevé qui pouvait convenir à cette construction, ainsi qu'un emplacement favorable à l'établissement d'un pont ». Comme on le voit, Antonio n'avait pu échapper à la mission d'aller prendre part aux travaux de l'interminable siège de Pise.

Est-ce par un sentiment de défiance que les fabriciens du Dôme retirent à Antonio, en 1508, les fonctions de Capomaestro, qui lui avaient été dévolues l'année précédente, le 8 novembre 1507, d'après les documents conservés aux archives de l'Opera del Duomo et les procès-verbaux des délibérations? Il est difficile de le dire, car cette même année nous l'avons vu chargé par les Dix de la Badia d'une mission importante; il est vrai que, par mesure de prudence sans doute, on lui avait adjoint un commissaire de la République.

Au reste, ce même gouvernement, harcelé de tous les côtés et toujours inquiet, ne pouvait se passer des services d'un homme aussi expert et aussi actif qu'Antonio. C'est ainsi qu'il est envoyé dans différents endroits pour remettre les forteresses de la République en état de défense; on le voit tantôt à Borgo San Sepolcro, à Montelupo, tantôt à Marradi ou à la Verruca. Cette activité et ce zèle faisaient même l'admiration du gonfalonier Soderini qui écrivait en parlant d'Antonio : *non perde un' hora de tempo*, et, dans une autre lettre prescrivait de : *seguitare in tutto e per tutto quello ordine che dara Antonio da San Gallo apportatore di questa* : « de

suivre en tout et partout les ordres d'Antonio porteur de cette lettre ». C'est un véritable blanc-seing que lui donne le chef de l'État; en tous cas, c'est un témoignage d'une absolue confiance.

Enfin, en 1509, après la prise de Pise par les Florentins, il concourt avec son frère à toutes les constructions nouvelles, aussi bien celles des ponts que celles de la forteresse.

Telle a été l'existence d'Antonio da San Gallo pendant près de quinze ans. Ingénieur plutôt qu'architecte, c'est aux travaux militaires qu'il consacre ses efforts et son temps, toujours disposé cependant à s'intéresser aux questions artistiques, car il était difficile de déterminer à cette époque ce qui pouvait distinguer les œuvres de l'architecte de celles de l'ingénieur. Ceux-ci savaient toujours en effet donner à certaines parties de leurs constructions des formes dont l'art était loin d'être exclu : voulaient-ils exprimer la force et la résistance, ils s'adressaient aux fortes saillies des pierres angulaires ou des bossages; convenait-il d'adjoindre à cet aspect de puissance une idée d'élégance, ils s'empressaient d'ajouter quelques sculptures ou un encadrement de porte étudié avec soin; pour satisfaire l'orgueil et la magnificence, ils avaient les inscriptions et les écussons placés en évidence sur le front des forteresses.

Il advint toutefois, pendant cette période, une circonstance où Antonio dut s'occuper seul de travaux artistiques.

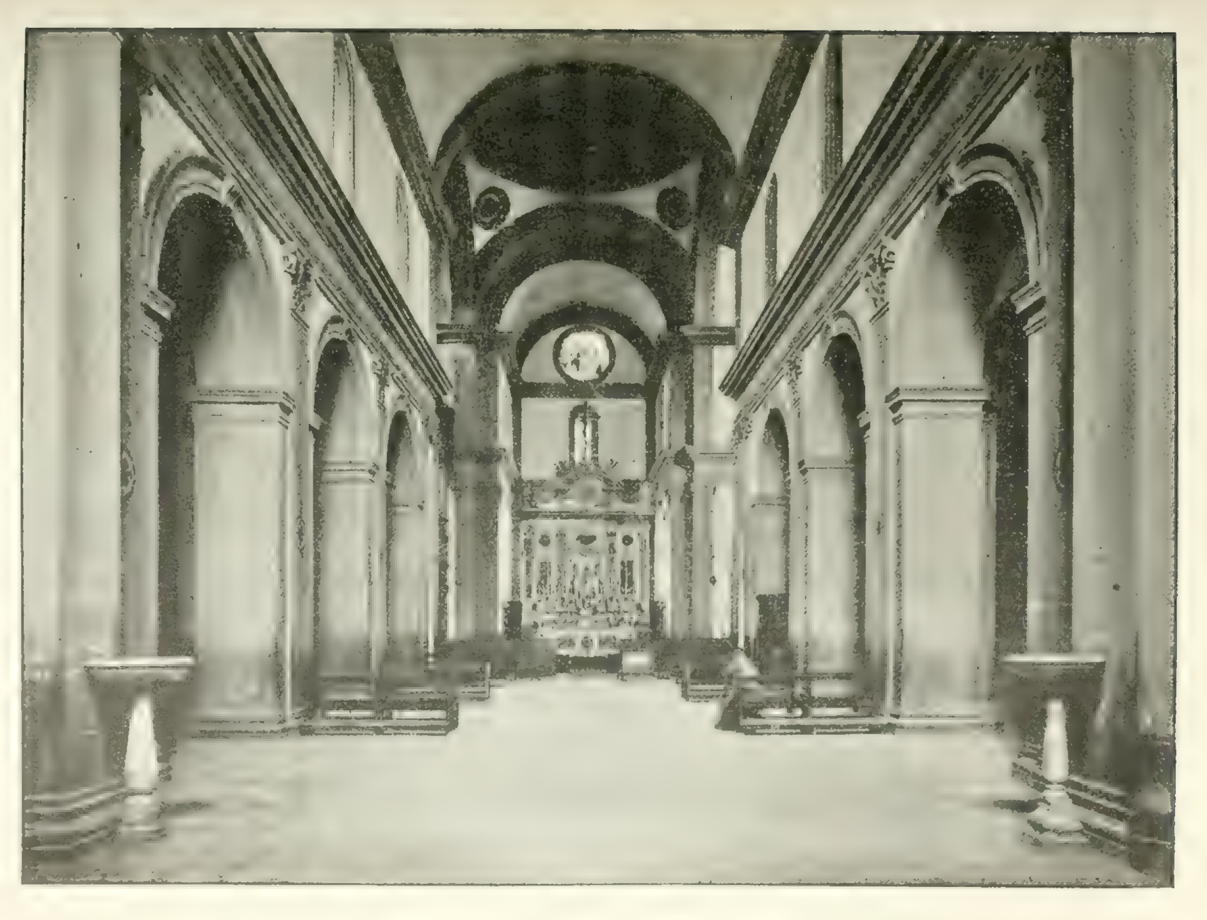
AREZZO

ÉGLISE DE LA SS. ANNUNZIATA OU DELLE LAGRIME

1506

Après la peste de 1348, une confrérie d'honorables citoyens, appelée : *Societas disciplinarum Beatæ Mariæ Annunciatæ*, avait fondé à Arezzo une petite église dont la façade existe encore; elle est ornée de quelques sculptures mutilées et d'une fresque très effacée représentant une Annonciation peinte par Spinello, un des premiers artistes né à Arezzo, rappelé dans sa patrie pour décorer plusieurs édifices. Une inscription gravée sur la muraille disait : ANNO DÑI MCCCXXXXVIII MESE DOTOBRE QVESTA CHIESA FO EDIFICATA A ONORE DE SCA MARIA ANVNTIATA CHE DELLA NE SIA LAVDATA AM. Carlo Marsupini faisait partie de cette confrérie. Ayant été nommé, en 1444, secrétaire de la République florentine, il remit en cadeau ou en garde, à la confrérie de l'Annonciation, une très belle statue de la Vierge, très précieuse aux yeux de la famille Marsupini qui la possédait depuis près d'un siècle; elle fut exposée sur l'autel à la vénération des fidèles.

Le 26 février 1490, pendant un orage terrible, la statue sembla gémir et se plaindre, on vit qu'elle répandait des larmes abondantes. Tout le monde accourut



ÉGLISE DE LA SS. ANNUNZIATA

([illegible] Sangallo le Vieux)

A Arezzo

pour être témoin du prodige et, à cette occasion, apporter des offrandes. Elles furent tellement abondantes que les sommes ainsi recueillies devinrent au bout de peu de temps suffisantes pour permettre de songer à une reconstruction ou à une transformation complète de l'ancienne église; on décida donc qu'elle serait refaite dans des proportions plus vastes et prendrait dorénavant pour vocable celui de *Santa Maria delle Lagrime*, en souvenir du miracle.

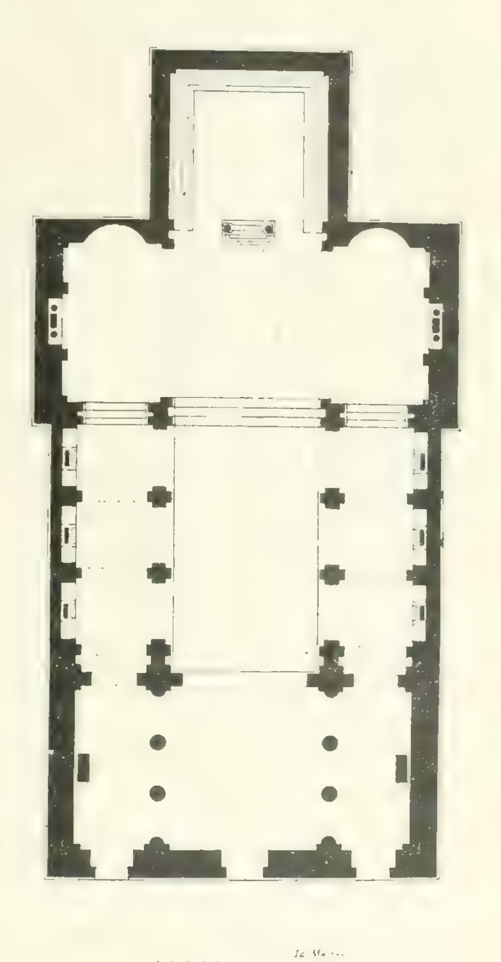
Don Bartolomeo della Gatta, moine architecte et supérieur du couvent de Saint-Clément, à Arezzo, fournit les plans nécessaires, mais il mourut presque aussitôt, en 1491. On sait quelles lenteurs subissaient à cette époque les déterminations à prendre, soit dans les fabriques, soit dans les commissions gouvernementales; nous avons vu, à propos de l'église de N.-D. delle Carceri, à quelles discussions indéfinies elles étaient subordonnées lorsqu'elles ne pouvaient être résolues par une autorité supérieure. Plusieurs années se passèrent ainsi à Arezzo, avant que l'on songeât à reprendre les travaux et à s'adresser à un nouvel architecte.

Enfin, vers 1505 ou 1506, Antonio da San Gallo, qui travaillait alors aux fortifications de la ville, reprit le plan de della Gatta; mais, tout en conservant la disposition générale précédemment adoptée, il fit subir au projet qui lui était soumis d'importantes modifications. Ces changements, tardivement décidés, amenèrent dans

le monument un manque d'unité encore parfaitement apparent.

L'église d'Arezzo peut se diviser en trois parties : le chœur ou sanctuaire en forme de croix grecque, composé d'une partie centrale avec trois chapelles d'inégales profondeurs occupant les trois bras de la croix; trois nefs venant se raccorder avec ce chœur; et un vestibule précédant les nefs. Le parti architectonique se compose de deux étages de murs verticaux au-dessus desquels s'élèvent les voûtes en berceau de la grande nef et des bras de la croix, voûtes en plein cintre, délimitées par des arcs saillants bien accusés; au-dessus de la partie centrale s'élance une coupole supportée par un tambour. La lumière pénètre abondamment par six fenêtres cintrées, percées dans le mur du second étage, ainsi que par les ouvertures de la lanterne du dôme. L'ordonnance du premier étage se compose de piliers reliés entre eux par des arcades ouvertes sur les bas-côtés; ces piliers sont renforcés par la retombée des arcs latéraux, et décorés sur leur face extérieure de hauts pilastres portant un entablement complet fort simple de moulure et dénué de toute ornementation. Cet entablement, séparant les deux étages, se prolonge régulièrement sur toutes les murailles en contournant chacune des parties de l'édifice; aussi, lorsqu'il franchit l'espace compris entre le premier pilier et le mur de face extérieur, espace auquel nous avons donné le nom de « vestibule de

l'église », est-il supporté par quatre colonnes formant portique. Les espaces fermés, que San Gallo avait ménagés au-dessus de ces portiques, servaient de tribunes aux religieuses chanoinesses *Lateranensi* qui habitaient le couvent voisin et pouvaient ainsi assister aux offices à l'abri de tous regards indiscrets.



PLAN DE L'ÉGLISE
DE LA SS. ANNUNZIATA
A AREZZO.

L'église de la Santissima Annunziata se fait remarquer, comme celle de N.-D. de Monserrato, par une architecture pleine de convenance, de simplicité, de grandeur même, mais affectant un caractère d'austérité voulue qui en exclut le charme. C'est un monument froid, classique, rappelant par certains côtés les belles productions des Rosellino et des Brunelleschi, mais ne

donnant aucunement le sentiment d'une originalité particulière; Antonio s'y montre encore disciple fidèle de maîtres autorisés, et rien n'y fait prévoir le créateur enthousiaste que nous rencontrerons bientôt. Cette impression est d'autant plus saisissante, que tous les membres de cette architecture, détachés en pierre gris foncé, *pietra serena*, si fréquente en Toscane, sur l'enduit blanc des murailles, ne sont égayés par aucune décoration; seuls les chapiteaux des pilastres et des colonnes dérogent à cette rigueur en apportant une note absolument fantaisiste à la sérénité de l'ensemble. Comment le rigide architecte a-t-il permis à ses sculpteurs d'introduire, dans la composition de ces chapiteaux, des masques, des figures, des fruits, des volutes renversées et d'autres s'enroulant à jour autour de la corbeille d'oves? Nous avons le droit de nous montrer surpris, à moins d'admettre que ces chapiteaux aient été faits en son absence, ou même, ce qui est plus probable, après sa mort, car il est impossible de dire combien d'années a pu durer la construction de l'église.

Tandis que San Gallo était occupé à ces travaux multiples, les Français perdaient, après la bataille de Ravenne, une part considérable de leur influence à Florence et en Toscane, et les Médicis, sachant profiter de ces circonstances favorables, rentraient dans leur ville natale. Jules II meurt, et le cardinal Jean, le fils du Magnifique, devient le souverain pontife Léon X, reliant ainsi, à vingt-deux ans de distance, cette tra-

dition de prépondérance incontestée sur les événements politiques de l'Italie et de souveraineté absolue dans le domaine des arts qu'avaient conquis les Médicis.

A partir du 11 mars 1513, date de la nouvelle exaltation, une nuée d'artistes florentins fond sur Rome comme sur une proie qui leur appartient; les deux frères San Gallo quittent leur joli palais de la via de Pinti, Antonio accompagnant Giuliano que le pape venait d'attacher à la reconstruction de la basilique de Saint-Pierre.

LIVOURNE

ANCIENNE FORTERESSE

1515

Le cardinal Jean de Médicis, en venant à Rome prendre part au conclave dans lequel il devait être élu, avait laissé à Florence son cousin Jules de Médicis. Après son exaltation, Jules, devenu cardinal, fut investi de toute la confiance du Souverain Pontife, et reçut la mission de veiller aux intérêts de la famille des Médicis si souvent en opposition avec la politique du gouvernement.

Jules pensa qu'il importait de se rendre maître du port de Livourne, principal marché public des Florentins et leur seul débouché sur la mer Adriatique. Pour cela, il fallait avoir à sa disposition une forteresse qui

dominât la ville et dans laquelle les troupes pontificales pussent facilement pénétrer. On résolut donc de construire sur l'emplacement de la vieille tour, la *Vecchia Quadratura dei Pisani*, et de l'ancien *Mastio de Matilde*, une nouvelle citadelle capable de contenir un corps de troupe de cinq mille hommes; elle devait être formée de plusieurs bastions et environnée de tous les côtés par la mer. Antonio, cédant aux instances de son ancien pupille devenu le cardinal *Padrone*, comme on disait alors à Florence, accepta de faire les plans nécessaires et de se charger de la direction des travaux. Peu de temps après, il présentait un projet qui était accepté, et on commençait à démolir quatre îlots de maisons comprenant la vieille église de Santa Maria e Julia, pour former l'assiette de la forteresse.

Nous ne savons si ces travaux furent immédiatement poursuivis, car à cette époque les vicissitudes de la politique amenaient de brusques retours dans les déterminations, mais ils furent achevés, sinon par Antonio, du moins par quelque successeur. Le château, désigné aujourd'hui sous le nom de Fortezza Vecchia, commande encore l'entrée du port de Livourne et sert de caserne[1].

1. *Abrégé des Annales de Livourne,* par Giuseppe Vivoli.

FLORENCE

ENTRÉE TRIOMPHALE DE LÉON X

1515

Cependant le fastueux Léon X désirait vivement se montrer aux Florentins dans tout l'éclat de sa nouvelle situation. Cette visite donna lieu au retour momentané de presque tous ceux qui étaient venus à Rome se grouper autour de lui; chacun voulut prendre part à la manifestation patriotique et artistique à laquelle l'arrivée du pape à Florence allait donner lieu, et concourir à l'ornementation d'une fête d'une si grande importance, en lui donnant toute la splendeur imaginable. Le vendredi 30 novembre 1515, jour de la fête de saint André, Léon X faisait une entrée triomphale à Florence, accompagné d'une suite nombreuse de seigneurs et de cardinaux[1]. Le cortège passait à la porte San Pier Gattolini sous un premier arc de triomphe dû à la collaboration de Jacopo di Sandro et de Baccio da Montelupo ; puis, sous un autre dressé sur la place San Felice ; à la Santa Trinita, il défilait devant de nombreuses statues et une copie de la colonne Trajane. La

1. VASARI se trompe lorsqu'il indique la date du 3 septembre pour celle de l'entrée du pape à Florence. La date du 30 novembre est donnée par le *Diario* de Luca Landucci et par Grassis de Paridis : *De ingressu summi pontificis Leonis X Florentiam*, traduit et publié en italien par Moreni.

famille San Gallo n'était pas restée étrangère à cette merveilleuse manifestation, Antonio, en véritable architecte, éleva un temple octogone sur la place dei Signori.

D'après la description donnée par Luca Landucci, le temple construit par Antonio da San Gallo était la cinquième manifestation artistique importante que le pape rencontrait sur son passage, elle se trouvait placée à l'angle du Palais Vieux où l'on voit aujourd'hui le lion *Marzocco* de Donatello. L'édifice était carré, et chaque angle était occupé par une ouverture en forme d'arc de triomphe permettant d'entrer et de traverser diagonalement ce temple d'un aspect tout nouveau ; chaque ouverture était accompagnée de deux colonnes, élevées sur de hauts piédestaux, supportant un entablement complet. Cette construction faite de châssis en charpente et de toiles était peinte de manière à simuler le marbre[1].

C'est à l'occasion de l'entrée triomphale de Léon X qu'Andrea del Sarto peignit en grisaille la façade de l'église de Santa-Maria del Fiore d'après un projet autrefois dessiné par Laurent le Magnifique ; cette façade était si bien enrichie de statues et de bas-reliefs par Jacopo Sansovino, qu'elle excita l'admiration du pape au point de lui faire déclarer « que cet édifice

1. Le dessin de la Galerie des Offices portant le numéro 1602 du Catalogue représente l'arc de triomphe en forme de temple élevé par Antonio.

n'aurait pas été plus beau lors même qu'il eût été en marbre » ; Baccio Bandinelli, le Rosso et bien d'autres travaillèrent également à donner à l'entrée de Léon X un caractère artistique absolument remarquable[1]. Il est vrai que Vasari, auquel on doit tous les détails de cette fête magnifique, était Florentin, et, sous sa plume, aucun fait, fût-il de peu d'importance, ne doit être passé sous silence lorsqu'il a pour objet de rehausser la gloire de sa patrie ; à plus forte raison peut-il se montrer enthousiaste en face d'un événement de cette importance. Vasari était trop bien placé pour ne pas être exactement renseigné, aussi, nous pouvons admettre la fidélité de ses souvenirs et de ses appréciations lorsqu'ils se rapportent à l'arrivée d'un Médicis, revêtu de la tiare pontificale, dans cette Florence où Laurent son père avait presque régné[2].

Quelques jours à peine après cette mémorable journée, Giuliano da San Gallo s'éteignait à Florence le 20 octobre 1516, dans sa belle demeure de la via di Pinti, laissant à son frère Antonio, à son fils et à ses neveux un héritage de talent, d'honneur et de gloire.

1. VASARI, *Vie d'Andrea del Sarto*, t. V, p. 24. Ed. Sassoni.

2. Tous les détails relatifs à l'entrée de Léon X à Florence sont rapportés dans le *Diario Fiorentino* de LUCA LANDUCCI, publié par Jodoco del Badia.

FLORENCE

LOGGIA PLACE DE L'ANNUNZIATA

1517

La mort de Giuliano semble marquer dans la vie d'Antonio le moment où l'expression de ses facultés artistiques subit une complète transformation. Jusqu'ici, à Rome, au château Saint-Ange, à Civita Castellana, à Poggio Imperiale, à Pise, partout enfin, sauf de très rares exceptions, c'est l'ingénieur que nous avons rencontré entièrement absorbé par l'importance des travaux militaires. S'occupe-t-il de questions artistiques, c'est généralement au profit de son frère qu'il aide de son activité et de ses conseils; il ne fait rien par lui-même et paraît incapable de produire une œuvre originale; sa personnalité semble toujours s'effacer ou se placer modestement derrière celle de Giuliano pour lequel il avait, du reste, une déférence bien marquée. Giuliano disparu, Antonio, livré à ses propres forces, donne libre cours à ses remarquables dispositions et prend rang parmi les véritables artistes. Il était encore plein d'ardeur et de force, bien qu'âgé de soixante et un ans, et pouvait être regardé à juste titre comme le chef de cette famille, dont tous les membres avaient embrassé la carrière des arts.

Un ensemble de circonstances allait permettre à An-



PORTIQUE PLACE DE L'ANNUNZIATA A FLORENCE

Par Antonio da San Gallo l'Ancien.

tonio da San Gallo de s'affirmer comme chef d'école et de donner à tous ces jeunes architectes des modèles à suivre en même temps qu'une autorité à respecter.

La belle place *dell' Annunziata*, ornée au centre par Jean Bologne de la statue du duc Ferdinand Ier accompagnée de deux fontaines monumentales, était loin, au début du XVIe siècle, de présenter un aspect régulier : au fond s'élevait l'église des Frères Servites, placée sous l'invocation de la Santissima Annunziata, dont nous avons déjà parlé; mais cette église, comme beaucoup d'autres à Florence, ne possédait qu'une façade rudimentaire. Le côté droit de la place en regardant l'église était au contraire occupé par l'Hôpital des Innocents, monument d'une belle allure, dont la façade refaite, par Brunelleschi, comprenait un superbe portique à arcades ; sur les deux autres côtés s'élevaient de simples maisons d'apparence assez disparate.

Léon X, par un sentiment de gratitude envers ses concitoyens, ou par un sentiment d'orgueil patriotique qui l'entraînait à doter sa ville natale de superbes édifices, résolut de donner à la place *dell' Annunziata* une forme régulière et monumentale en faisant construire vis-à-vis de l'hôpital un portique pouvant rivaliser d'élégance et d'importance avec celui de Brunelleschi. Antonio da San Gallo fut chargé de présenter un modèle et d'en surveiller l'exécution avec son confrère Baccio d'Agnolo. Il s'astreignit, pour donner une plus grande

symétrie à l'ensemble, à imiter de bien près le portique de Brunelleschi, sauf à éviter certaines incorrections malheureuses apportées à ce monument par Francesco della Luna, son élève, qui avait été chargé en l'absence du maître d'en surveiller la construction.

Le portique d'Antonio se compose d'une suite de douze arcades retombant sur les chapiteaux de colonnes isolées; aux deux extrémités, de grands pilastres d'angle montent jusqu'à un entablement architravé sur lequel s'appuie un étage percé de fenêtres à fronton situées dans l'axe des arcades; les bases des colonnes reposent directement sur le sol du portique auquel on monte par un escalier de neuf marches. Le style d'architecture adopté est purement classique, l'ordre est corinthien, agrémenté de quelques ornements florentins; l'archivolte des arcs ne porte pas directement sur le tailloir des chapiteaux, mais sur une sorte de coussinet qui en relève le centre et donne plus d'élégance à leur développement. Des médaillons ronds, vides de toute sculpture, occupent les tympans des arcades, en imitation de ceux du portique de l'hopital dans lesquels Andrea della Robbia avait placé une suite d'enfants emmaillotés, se détachant en blanc sur un fond d'émail bleu, pour indiquer la destination du monument.

Chaque arcade à $5^{m},35$ d'ouverture; la largeur de la loggia est de $5^{m},50$; les colonnes, bases et chapiteaux compris ont $5^{m},14$, ce qui donne une hauteur



PORTIQUE PLACE DE L'ANNUNZIATA, A FLORENCE

Vue latérale

de 8 mètres environ à l'ouverture de l'arcade. A l'intérieur de la loggia, les arêtes des arcs sont reçues sur des consoles en forme de chapiteaux, placées au long du mur de fond et terminées par un cul-de-lampe.

Voici donc une œuvre purement artistique, et, si le programme donné à l'architecte se trouvait simplifié en ce qu'il devait reproduire un édifice déjà existant, il faut avouer qu'Antonio l'a rempli, avec sagacité, parce qu'il a su profiter des perfections de son modèle tout en évitant les fautes commises, et avec bonheur, parce qu'il a imprimé à son œuvre un caractère tout particulièrement original. Nous devons dire, à la louange de San Gallo, que s'il n'eut rien, ou peu de chose à inventer dans la conception de son portique, il s'attacha avec une remarquable rigueur a reproduire les proportions et les formes de la plus pure antiquité. Ce genre de talent, déjà fort appréciable en lui-même, le devient encore davantage lorsqu'on songe aux fantaisies que le goût de la magnificence commençait à introduire dans les arts, et dont Michel-Ange, avec son prodigieux et prestigieux génie, était un des plus dangereux promoteurs. N'insistons pas ici sur ce mérite de notre Antonio d'avoir été habilement et sagement retardataire, nous allons le retrouver tout à l'heure dans une circonstance où son autorité classique va s'affirmer avec une bien autre puissance qu'au portique de la place de l'Annunziata.

L'aspect général de cette place avait considérablement gagné par cette belle adjonction qui en régularisait tout un côté; mais la pauvre façade de l'église n'en paraissait que plus triste et plus abandonnée. Elle demeura dans le même état jusqu'au règne de Ferdinand Ier qui, en 1601, chargea l'architecte Caccini d'élever un troisième portique en avant de cette façade. Il est à regretter que Caccini, s'inspirant de ce qu'avait fait Antonio da San Gallo en semblable circonstance, n'ait pas su imiter les modèles qu'il avait sous les yeux, et que, voulant peut-être faire mieux, il n'ait élevé qu'un monument mesquin et presque ridicule en présence de ceux de Brunelleschi et de San Gallo.

MONTEPULCIANO

LA MADONNA DI SAN BIAGIO

1518

Nous voici arrivés à la période la plus importante de la carrière artistique d'Antonio da San Gallo, période relativement assez courte, pendant laquelle cependant il a établi, d'une façon indiscutable, sa réputation de grand architecte, réputation basée sur des œuvres remarquables dont l'influence s'est fait sentir longtemps après sa mort, et sur des enseignements dont ses successeurs ont largement profité.

La ville de Montepulciano, soumise depuis plusieurs

années à la domination des Florentins, était passée au pouvoir des Siennois pendant les troubles de la fin du XVe siècle; mais, peu après, la République florentine en reprit possession, et était représentée à Montepulciano en 1511, par un podestat nommé Lorenzo di Nicolo di Ugolino Martelli. A cette époque, Antonio da San Gallo se trouvait à Montepulciano, chargé par les prieurs de la Balia de reconstruire et de compléter les défenses de la ville. Il s'établit entre Antonio et le gouvernement de Florence une correspondance dont Gaye nous a conservé quelques pièces retrouvées aux archives. Dès le mois d'août, Antonio arrive à Montepulciano porteur d'une lettre des Dix de la Balia adressée à Pierre Guichardin, lui recommandant de bien se rendre compte avec San Gallo des travaux qu'il y aurait à faire, et de le renvoyer à Florence avec un modèle ou un projet relatif à cet objet. D'autres lettres, datées des 13 et 15 janvier 1512, indiquent que San Gallo était encore à cette date à Montepulciano et recevait les instructions du gouvernement florentin.

Après le retour des Médicis à Florence et l'exaltation de Léon X au souverain pontificat, il se produisit en Toscane un grand mouvement d'activité artistique; le pape en était le promoteur direct à Florence, les cardinaux et les riches particuliers suivaient cet exemple dans les villes de la province. A Montepulciano, le cardinal de Sainte-Praxède, Antonio del Monte, le futur

pape Jules III, suscita une véritable fièvre de bâtir, dont bénéficia Antonio.

Au commencement du XVIe siècle, il y avait, en dehors de la porte de Grassi, non loin de la ville, un ancien édifice abandonné, presque entièrement ruiné, qui servait souvent aux bergers pour mettre leurs troupeaux à l'abri ; sous le péristyle, une fresque, comme on en voit encore beaucoup dans les vieilles constructions, représentait la Madone. Une opinion, depuis longtemps accréditée parmi le peuple, attribuait à cette image une puissance miraculeuse, et tous, en passant, s'agenouillaient devant elle. Un jour, un laboureur, conduisant des bœufs attelés à une charrue, remarqua que, malgré les excitations et les coups, ses animaux refusaient d'avancer; redoutant quelque maléfice, il se mit à implorer la Madone et crut voir les yeux de la Sainte-Vierge s'animer et le regarder avec intelligence. Étant accouru aussitôt à la ville pour faire part de ce phénomène, un grand nombre de paysans et de citadins se rendirent auprès de l'image, et tous eurent le bonheur, disaient-ils, d'être témoins du miracle. Le clergé fut bientôt averti et l'on organisa une procession où tous les habitants du pays se rendirent en grande solennité; puis, on éleva sous le vieux portique des autels, et, pendant trois jours, le service divin fut célébré. Sous l'influence de ce pieux enthousiasme, on prit la résolution d'édifier, en ce lieu même, un temple magnifique, en l'honneur de la Vierge; des sommes considérables, recueillies

en peu de temps, permirent de faire face aux premières dépenses.

Les légendes se ressemblent, se répètent et produisent toujours le même effet. C'est ainsi que furent construites, à la même époque, plusieurs églises remarquables, entre autres la Madonna dei Carceri à Prato, et, auprès de Viterbe, la belle église de Santa Maria della Quercia (du chêne), ainsi nommée parce que, sur l'emplacement qu'elle occupe, existait, fixée à un chêne, une image également miraculeuse de la Sainte-Vierge.

Antonio da San Gallo fut donc chargé de faire un projet et d'en poursuivre activement l'exécution. Disons de suite qu'il dut s'acquitter de cette tâche à la satisfaction générale, puisqu'il reçut en récompense un brevet de noblesse et le titre de citoyen de Montepulciano. Les travaux durèrent dix ans : commencés en 1518, ils étaient terminés en 1528, tout au moins en ce qui regarde l'église elle-même, et pendant tout ce temps, San Gallo en est resté le directeur assidu, bien qu'il ait cru devoir désigner Tomasso Roscoli de Settignano, pour le remplacer au cas où il viendrait à s'absenter. Dans les archives communales de Montepulciano, on conserve un livre de comptes relatifs aux dépenses faites pour la construction de l'église de la Madonna di San Biagio; on y trouve inscrits, aux dates des 3 octobre 1518 et 10 mai 1519, des payements faits à *Maestro Antonio architetto cittadino fiorentino.*

Le monument s'élève vers le milieu de la pente que

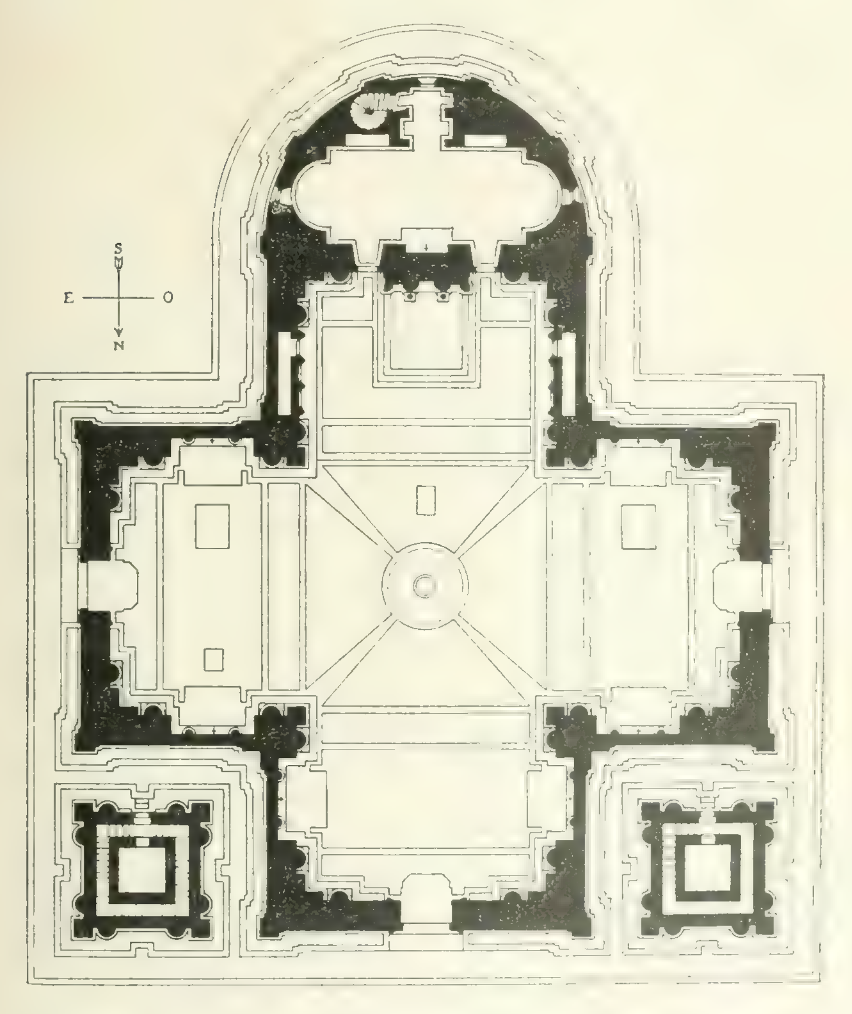
l'on gravit pour arriver à Montepulciano par la route de Sienne. Isolé de toutes parts, il apparaît dans toute sa majesté, dominant les bois et les jardins d'alentour, rehaussé des tons les plus riches dont le soleil et les années puissent imprégner les grands blocs de travertin qui ont servi à sa construction[1].

Il ne faut pas craindre de le dire, la Madonna di San Biagio, le chef-d'œuvre d'Antonio da San Gallo, est un des édifices les plus beaux et les plus importants qui existent en Italie : beau par sa propre grandeur et par l'imposante harmonie de son architecture ; important par la place qu'il occupe dans l'histoire de l'art à l'époque de la Renaissance. Peut-être certains détails auraient-ils pu être traités avec plus de finesse, mais aucun des architectes de cette merveilleuse période, sans en excepter Bramante lui-même le plus éminent de tous, n'aurait pu concevoir un plan plus simple, plus clair, mieux approprié, élever un monument plus majestueux dans son aspect général, plus élégant dans ses formes, mieux ordonné dans ses détails, plus homogène dans son ensemble. Ce que Bramante, le maître incontesté, avait rêvé de faire à Saint-Pierre, Antonio da San Gallo l'a réalisé à Montepulciano dans des proportions plus modestes sans doute, mais San Gallo a eu

1. *Tempio di Antonio da San Gallo in Monte Pulciano di Melchiorre Missirini.* Firenze, Stamperia Magheri, 1829.

La Madonna di San Biagio près Montepulciano bâtie par Antonio da San Gallo, par André Lambert, architecte. Stuttgart, Konrad Wittner.

la gloire de mener son entreprise à bonne fin et de



PLAN DE L'ÉGLISE DE LA MADONNA DI SAN BIAGIO

Par Antonio da San Gallo.

laisser un monument tel qu'il n'a pu venir à la pensée de personne de le défigurer ou de le déshonorer par

des mutilations ou des adjonctions presque toujours désastreuses. Sous les voûtes grandioses de Santa Maria di San Biagio, Vitruve revit pour ainsi dire, apportant avec lui tout ce que l'architecture romaine avait imaginé de plus pur, de plus régulier, de mieux pondéré, de plus conforme aux règles établies par ce grand représentant de la plus belle époque classique, et, par-dessus tout cela, s'élève un dôme d'une parfaite élégance, puissante manifestation que la Renaissance avait eu la hardiesse de concevoir placée à une telle hauteur.

Suivant les idées qui prévalaient alors, idées sur le compte desquelles nous nous sommes déjà expliqué, San Gallo, s'inspirant en cela du beau plan imaginé par Bramante pour la nouvelle basilique de Saint-Pierre, avait adopté la forme de la croix grecque dans sa plus entière pureté. Les quatre bras sont de même longueur, mais au bras supérieur vient s'ajouter une sacristie, sorte d'abside demi-circulaire; deux campaniles séparés, placés dans les angles rentrants des bras inférieurs, complètent l'ensemble de l'édifice. Chaque bras a 16 mètres de façade sur 9 mètres de profondeur intérieure; la coupole mesure $12^{m},50$ de diamètre, ce qui donne à l'église $30^{m},50$ pris soit en longueur, dans l'axe du maître-autel, soit en largeur. L'aspect des quatre façades est le même, sauf, comme nous venons de le dire, en ce qui concerne la façade postérieure dont la sacristie, élevée seulement jusqu'au



EGLISE DE LA MADONNA DI SAN BIAGIO

[illegible]

bandeau du premier étage, modifie un peu l'ordonnance. Les trois autres façades se composent d'un mur droit, haut de deux étages et surmonté d'un fronton indiquant la pente de la toiture; au-dessus, apparaît un acrotère servant de base au tambour de la coupole que termine une élégante lanterne; la hauteur totale de l'édifice est de 45 mètres. Si nous entrons dans les détails, nous voyons un socle général contourner toutes les parties du monument, et au-dessus, chaque angle, soit saillant soit rentrant, est renforcé par l'adjonction de pilastres. Le premier étage est d'ordre dorique, l'entablement qui le couronne, et se poursuit régulièrement sur toutes les façades, comporte des triglyphes et des métopes; le second étage est terminé par une corniche architravée, de style ionique, dont la partie supérieure se relève pour délimiter les frontons. Le milieu de chaque façade est occupé, à l'étage inférieur par une porte encadrée d'un chambranle avec fronton, à l'étage supérieur par une fenêtre avec colonnettes et fronton; au-dessus, est percée une ouverture circulaire. Cette architecture un peu sévère, d'apparence sobre mais pleine de noblesse, se poursuit et se répète sur toutes les façades ainsi que sur les parties rentrantes, de sorte que l'édifice entier, dans son unité absolue, forme comme un immense soubassement destiné à supporter la coupole qui le surmonte.

Il est difficile de rencontrer quelque chose de mieux combiné dans ses lignes générales que cette coupole.

de plus élégant dans ses détails, tout en rentrant dans la donnée générale de l'édifice. Les seize colonnes ioniques engagées sur lesquelles ressaute l'entablement du grand tambour, les niches et les ouvertures dont les entre-colonnements sont percés, le galbe élancé du dôme, la très élégante lanterne avec ses petites arcatures portées sur colonnettes, la boule et la croix qui la terminent, tout cela forme un ensemble où la convenance de la conception est en rapport parfait avec la netteté et la clarté de l'exécution ; ensemble dont rien ne pourrait être retranché, auquel rien ne semble pouvoir être ajouté sans modifier d'une façon regrettable le caractère d'imposante unité que présente le monument.

La façade principale, celle qui est opposée à la sacristie, est flanquée de deux campaniles occupant les espaces laissés libres de ce côté par les angles rentrants des bras de la croix. De ces deux clochers, l'un, celui de gauche, a été complètement terminé par Antonio ; l'autre, celui de droite, est resté inachevé et ne s'élève qu'à la hauteur du premier entablement. Ces tours, dont l'architecture vigoureuse, est renforcée aux angles par des pilastres saillants accouplés à des colonnes engagées, ce qui lui donne une grande fermeté, sont divisées en étages correspondant exactement aux entablements et aux corniches de l'église. Les mêmes ordres y sont employés : au rez-de-chaussée, le dorique romain, toujours orné de triglyphes et de métopes ; plus



EGLISE DE LA MADONNA DI SAN BIAGIO

A Montepulciano. Vue intérieure

haut, l'ordre ionique à la courte volute; enfin un véritable corinthien. Ces trois ordres, bien caractérisés par leurs proportions et les éléments qui les composent, se superposent en observant les rapports déterminés.

Le campanile, carré à sa base, se termine par une partie polygonale, ce qui lui donne une grande légèreté; un étage octogonal renforcé de pilastres corinthiens sur les angles, percé d'arcades sur les quatre faces principales, supporte une pyramide pleine dont la croix termine le sommet. Il faut se figurer ces deux jolis clochers terminés tous deux, élégants de proportion, riches de détails, encadrant la sobre façade de l'église, pour se faire une idée de l'effet qu'aurait dû produire cette savante opposition. Malheureusement, la tour de droite est à peine sortie de terre; sa hauteur n'atteint pas les chapiteaux des pilastres de l'étage inférieur, et un misérable toit de tuiles recouvre la maçonnerie depuis bientôt quatre siècles, attendant toujours que quelque généreux génie le fasse enlever pour achever le clocher. Est-ce à la mort de l'architecte qu'il faut attribuer cet état d'abandon? Ou bien, les habitants de Montepulciano, livrés à leurs seules ressources après le sac de Rome, ne purent-ils rien ajouter aux 120 000 écus florentins qu'avait déjà coûté cette église? Cette dernière hypothèse semble plus admissible.

Le visiteur pénètrant à l'intérieur, soit par la porte de la façade, soit par une des portes latérales

pourra embrasser d'un seul coup d'œil toute l'étendue de l'édifice et sera frappé de son imposante majesté. Ce sentiment d'admiration soudaine et spontanée, auquel il n'est guère possible d'échapper, provient, croyons-nous, de deux causes : la première tient à ce que l'ordonnance générale est en rapport direct et absolu avec l'architecture extérieure, ce qui contribue largement à lui donner une apparence de grandeur tout exceptionnelle; la seconde tient à ce fait, bien remarquable en Italie, que partout, sur toutes les surfaces planes ou courbes des murs et des voûtes, le travertin a été laissé dans toute sa franche nudité; aucune peinture, aucune dorure, aucune décoration, aucun de ces reliefs bizarres, aucun de ces amoncellements d'ornements si fréquents dans les églises ne vient atténuer l'effet grandiose de ce sévère vêtement de pierre dont tous les détails, vus dans leur fonction propre, concourent à donner une parfaite unité à l'ensemble. Le bel ordre toscan de l'extérieur se retrouve identiquement le même à l'intérieur, avec son entablement décoré de triglyphes et de métopes se poursuivant tout autour de l'édifice, et ressautant aux angles, pour s'appuyer sur des pilastres saillants accompagnés de colonnes engagées. Sur ces parties de la muraille ainsi renforcées retombent les grands arcs qui déterminent, au-dessus des quatre bras de la croix, la courbure en plein cintre des voûtes et donnent naissance aux pendentifs sur lesquels porte le tambour de la coupole. Les portes sont

encadrées de chambranles avec frontons comme à l'extérieur ; au-dessus de chacune d'elles, dans les tympans des grands arcs, s'ouvre une fenêtre. Sur la face des murs, dans l'espace compris entre les colonnes accouplées, de grandes niches en arcade ont été ménagées pour protéger des autels secondaires formés d'un soubassement servant de table sainte, surmonté de deux colonnes portant un entablement avec fronton. Quelques-uns de ces autels ont été détruits et remplacés par des peintures occupant le fond des niches.

Tout cela est étudié dans une juste mesure, une convenance de détails et une fermeté de ligne absolument remarquables, représentant bien l'idée de stabilité et de force nécessaire pour supporter le poids de la coupole. Cet effet, déjà signalé à l'extérieur, effet de puissance donnant à l'esprit tout repos, est obtenu à l'intérieur par les mêmes procédés, procédés bien simples, mais par cela même rarement et difficilement employés, car en architecture, comme dans tout autre art, la simplicité provient d'une profonde étude des conditions justes dans lesquelles doivent être placés les éléments dont l'artiste dispose : c'est à la raison à venir en aide à l'inspiration et à la maintenir sous ses lois.

Aussi, lorsque le regard s'élève et que l'on aperçoit le magnifique tambour de la coupole, orné de ses seize pilastres corinthiens cannelés, séparés par des niches élégantes à coquilles et couronnés par une corniche ressautant au droit de chaque pilastre, véritable por-

tique circulaire d'une architecture fine, élégante et riche, surmonté lui-même de la coupole dénuée de toute décoration, projetant en haut, vers la lanterne qui l'éclaire la courbure élancée de sa voûte, on peut saisir la pensée de San Gallo : le dôme représentait à ses yeux le point principal, l'âme de l'édifice; il fallait exprimer la force dans les parties appelées à le supporter, mais il a voulu réserver pour celle-ci la richesse et la délicatesse, en ayant soin de terminer cette sorte de couronne aérienne par une surface courbe et unie faisant opposition et donnant l'impression de l'espace infini.

Nous n'avons pas à apprécier le mérite artistique du maître-autel, tout en marbre blanc, œuvre un peu théâtrale d'aspect, surchargée d'une ornementation surabondante, très fine d'exécution néanmoins, mais bien postérieure à la construction de San Gallo.

L'église de la Madonna di San Biagio revêt, aux yeux des architectes, un caractère particulier d'intérêt, parce qu'on y retrouve tout ce que l'antiquité avait légué de plus précieux à la Renaissance : clarté du plan, ampleur de la composition, sobriété des détails, emploi judicieux de toutes les ressources de l'art, enfin pondération exacte des différentes parties de l'édifice. Est-ce à ces qualités que l'on doit attribuer l'état remarquable de conservation dans lequel se trouve aujourd'hui l'église de San-Biagio? Elles y entrent du moins pour une grande part, car l'équilibre parfait de

toutes ses parties en a toujours maintenu l'assiette sans trace aucune de vétusté ni de dislocation. Si Antonio revenait à Montepulciano, il trouverait son œuvre, vieillie de quatre siècles, mais exactement dans l'état où il avait dû l'abandonner; pas une pierre n'a même été ajoutée au campanile qu'il avait laissé inachevé.

Le pape Clément VII avait toujours montré aux artistes de son pays les sentiments bienveillants d'un Médicis, mais, à Antonio, il devait témoigner un attachement tout particulier. Aussi peut-on facilement supposer que le trésor pontifical ait été mis à contribution pour hâter l'achèvement d'un monument qui faisait la gloire de la Toscane entière. Quoi qu'il en soit, le pape, chassé par l'armée du connétable de Bourbon et réfugié à Orvieto, vint, en 1529, présider à l'inauguration de l'église, accompagné d'une suite nombreuse de cardinaux et d'évêques.

Nous nous sommes étendu sur les éloges mérités par l'architecte de ce beau monument, nous avons loué la grandeur et la majesté de la conception, nous avons apprécié comme il convenait, la perfection de son exécution poussée jusque dans les moindres détails, car les profils des moulures sont tous étudiés avec une volonté bien marquée de les faire concourir à l'aspect vigoureux de l'ensemble. N'y aurait-il donc rien à critiquer dans cet édifice, et serions-nous en présence d'une création architecturale parfaite ? Nous ne le croyons pas.

Et d'abord, si nous nous servons de ce mot de création, c'est dans la pensée d'établir qu'il n'y a pas eu, de la part d'Antonio da San Gallo, création dans le sens vraiment propre du terme; il y a eu assimilation intelligente de principes depuis longtemps posés, et une heureuse application de règles déjà suivies par ses contemporains. Et quel résultat San Gallo a-t-il obtenu? Certes, il est resté dans l'esprit de son temps, le paganisme était alors en honneur avec son Olympe, ses poètes et ses sages, et il faut reconnaître que l'artiste a été plutôt l'interprète d'une pensée païenne que le traducteur du dogme chrétien. Supprimez le dôme, qui, seul, dans cet édifice, peut en élevant le regard élever en même temps la pensée vers une divinité unique; remplacez ce dôme par une voûte d'arête romaine, et vous aurez un véritable temple païen, une salle de therme ou de palais, un monument d'une grande allure, il est vrai, mais plutôt propre à toute autre destination qu'à célébrer les cérémonies du christianisme, mérite que présentaient à un si haut degré les anciennes basiliques.

Il est heureux, croyons-nous, que les grands projets conçus par Bramante pour la reconstruction de Saint-Pierre aient été revisés par Raphaël, car le plan en croix grecque nous aurait probablement ménagé des surprises du genre de celles que nous constatons à Montepulciano. Panthéon! oui, avec l'idée de la pluralité des hommages rendus. Église! non, parce qu'elle

comporte la vénération à un autel unique. En ceci, nous n'accusons pas San Gallo plus qu'il ne convient, nous constatons l'erreur dont l'esprit du temps était le grand coupable; nous l'avons dit souvent, et nous le répéterons encore, l'architecture ne peut être dans une société quelconque que le reflet de l'esprit qui la dirige.

Au reste ce plan en croix grecque choisi pour une église n'était pas une faute imputable au seul Antonio; son frère Giuliano l'avait précédé, à Notre-Dame delle Carceri de Prato, dans cette voie dangereuse que Bramante devait ouvrir si largement; et, chose étrange, comme si le besoin d'élever une église en croix grecque eût été dans la famille des San Gallo une maladie héréditaire, le très célèbre neveu de Giuliano et d'Antonio, un autre Antonio, ne faillira pas à cette sorte d'avatisme et construira l'église de Notre-Dame de Lorette à Rome sur un plan en croix grecque.

A travers la belle architecture classique de La Madonna di San Biagio, la sculpture ornementale n'occupe qu'une place bien réduite : quelques roses répétées sur les chapiteaux, de belles rosaces occupant le fond des caissons des grands arcs, et ce serait à peu près tout, si l'on n'ajoutait que de chaque côté du chœur une tribune réservée aux musiciens comporte quelques ornements. C'est un balcon protégé par une balustrade et supporté par de hautes consoles à griffes de lion, terminées à leur partie supérieure par d'autres consoles renversées ornées de feuilles d'acanthe; entre

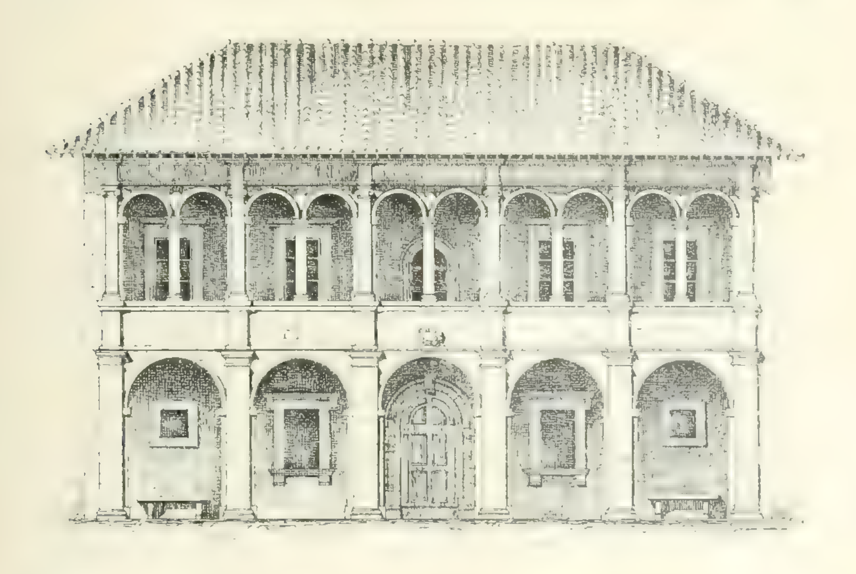
ces dernières, une frise comprend des caissons contenant des rosaces; le tout d'une composition large, d'une exécution ferme et d'un style simple parfaitement en rapport avec l'ensemble générale. La statuaire est absolument bannie du temple, aucune figure, aucun buste, aucun mascaron ne distrait le regard, l'architecture seule règne ici en maîtresse n'attendant que d'elle-même le caractère de majesté sévère qu'elle a su imprimer au monument.

PRESBYTÈRE

Il était naturel, et même indispensable, de construire auprès de cette église ainsi isolée une habitation pour ceux qui devaient la desservir; rien ne fut oublié pour en assurer le confort et la mettre en rapport avec les splendeurs du temple. San Gallo édifia deux maisons dans le voisinage : l'une, qu'il habita lui-même, croit-on, pendant le temps de la construction, était destinée au bas clergé; elle est devenue une *casa colonica* et se fait encore remarquer par sa porte en travertin, son petit portique extérieur en arcade et par les galeries donnant sur la cour intérieure. L'autre maison, le véritable presbytère, est une habitation luxueuse dont les salles, voûtées au rez-de-chaussée, se répètent au premier étage avec des plafonds formés de poutres et de poutrelles apparentes, supportées à leurs extrémités par des consoles sculptées; on y voit encore quelques

traces des peintures, rinceaux ou cartouches qui les décoraient.

Le bâtiment présente en plan la forme d'un rectangle avec un jardin derrière, auquel on descend par



PRESBYTÈRE DE L'ÉGLISE DE LA MADONNA DI SAN BIAGIO

Par Antonio da San Gallo.

un petit portique. La façade principale, celle qui fait face à l'église, a bénéficié de toute l'élégance architecturale dont San Gallo était capable : au rez-de-chaussée, cinq grandes arcades, donnant accès sous une galerie, sont séparées par des pilastres d'ordre dorique, tandis qu'au premier étage, les vides laissés libres entre des pilastres correspondants, mais d'ordre ionique cette fois, sont occupés par deux arcades accou-

plées retombant sur une colonnette isolée, d'ordre également ionique ; un entablement supporte l'extrémité des chevrons de la toiture placés, comme dans les vieux palais toscans, très en saillie sur le mur de face. Tout cela est gracieux, correct, et nous montre le rigide observateur des préceptes de Vitruve, l'austère architecte de l'église, sous une face absolument différente. Il devient ici artiste florentin de la belle époque, pondéré mais délicat, classique encore mais libre d'allure, sachant surtout donner à sa construction secondaire une valeur artistique considérable, par une opposition voulue et heureusement trouvée, entre le grand édifice plein de majesté et le presbytère où il n'y a plus que de l'élégance.

Pour compléter cette habitation, San Gallo avait fait creuser, tout auprès, un puits dont la belle margelle de pierre existe encore.

Il est difficile de citer dans l'Italie entière une autre église, construite à la même époque, à laquelle on puisse attribuer une importance artistique égale à celle de San Biagio ; beaucoup sont plus vastes ou plus riches, aucune ne présente le caractère d'unité qui distingue celle-ci : c'est une rénovation de l'architecture romaine qui, bien qu'appliquée à des besoins qu'elle ne pouvait entièrement satisfaire, ne s'est pas un instant démentie, et assez habilement mise en œuvre cependant pour s'allier harmonieusement au dôme élancé, conception religieuse propre à la Renaissance.

Nous ne pouvons cesser de le répéter, cet édifice est mieux qu'une œuvre d'art de premier ordre, il constitue un enseignement auquel tous les architectes peuvent venir puiser avec fruit.

MONTEPULCIANO

LES PALAIS

Le séjour prolongé qu'Antonio dut faire à Montepulciano, pour diriger et surveiller les travaux de l'église de San Biagio, est certainement la période de son existence pendant laquelle il déploya la plus grande activité artistique, car toutes les villes des environs profitèrent de sa présence pour faire appel à ses talents et à son expérience. A Montepulciano, de nombreuses familles lui demandèrent de construire ou, pour mieux dire, de reconstruire et de moderniser leur ancienne demeure.

Il est en général assez peu intéressant d'étudier les plans de ces habitations, mais leurs façades présentent de curieux et instructifs spécimens de l'architecture de la Renaissance envisagée sous des aspects variés. Mais où donc notre architecte a-t-il appris à pondérer, avec cette justesse d'appréciation, les différents étages d'un monument destiné à l'habitation, non seulement en leur attribuant des hauteurs convenables, mais surtout en établissant une relation équitable

dans leur architecture? D'où vient ce style tout nouveau, si simple, si plein de convenance, si digne et si bien approprié à la destination de l'édifice, à son importance et à la condition de ceux qui doivent l'habiter? Ne retrouve-t-on pas ici le fruit de leçons prises, à Florence en étudiant les créations similaires des Brunelleschi, des Michelozzi, et, à Rome, auprès de maîtres tels que Bramante et Baltazare Peruzzi? Ne voyons-nous pas l'emploi judicieux des bossages et des refends florentins, heureusement associés aux riches encadrements des fenêtres avec chambranles, colonnes et frontons tels qu'on en trouve le type dans l'architecture romaine? Antonio da San Gallo a été, sinon le premier, du moins un des premiers à introduire en Toscane cet art un peu éclectique qui va nous permettre d'apprécier la souplesse et la variété de son talent; cet élève, devenu maître à son tour, avait alors soixante-trois ans.

PALAIS DU CARDINAL DEL MONTE

1519

Un des premiers en date, croyons-nous, parmi les palais que San Gallo construisit à Montepulciano, lui fut demandé par son protecteur le cardinal de Sainte-Praxède, Antonio Ciocchi del Monte, le futur pape Jules III.



PALAIS DU CARDINAL DEL MONTE

A Montepulciano.

Au point culminant de la ville, en face du dôme dont la façade restait inachevée, le cardinal fit démolir plusieurs maisons pour faire place à son somptueux palais. Deux lettres publiées par Gaye, l'une datée du 17 mars et l'autre du 12 décembre 1519, démontrent que la Seigneurie de Florence, bien qu'elle fût alors sous l'autorité complète de Léon X représenté par son légat, le cardinal Jules de Médicis, ne pouvait se résoudre sans difficulté à autoriser le percement d'un chemin souterrain mettant en communication le palais del Monte avec les remparts de la ville. Il ressort tout au moins du texte de ces deux lettres que la construction du bâtiment avait dû être commencée au plus tard dans le courant de cette année 1519, si toutefois elle ne remontait pas à l'année précédente.

Vasari, en parlant de la façade de ce palais, dit qu'elle était *bonissima grazia, lavorato e finito;* Gaye, tout au contraire, déclare que « cet ouvrage est l'un des plus faibles de San Gallo, dans lequel il se montre moins hardi que de coutume, ou mieux, presque timide ». Cette dernière opinion ne se soutient pas aux yeux d'un architecte; il faut, pour être juste, se rapprocher du jugement de Vasari.

La façade principale, la seule ayant un caractère monumental, car les autres ne sont que de simples murailles percées irrégulièrement de baies répondant aux besoins intérieurs, la façade donc se compose de trois étages : Au rez-de-chaussée une porte cintrée

en arcade et encadrée de claveaux, occupe le milieu du mur appareillé en bossages; deux fenêtres s'ouvrent de chaque côté. Le premier étage, l'étage noble, séparé du rez-de-chauseée par un bandeau, est percé de cinq grandes fenètres régulièrement disposées à travers les refends du mur; chacune d'elles est encadrée par un chambranle et accotée de deux colonnes ioniques engagées, supportant un entablement complet à fronton triangulaire; elles s'appuient sur un bandeau ressautant au droit de chaque colonne et supporté en ce point par de hautes consoles. Un autre bandeau moins saillant sépare cet étage de l'étage supérieur, sorte d'attique assez bas, percé de mezzanines, sur lequel porte la toiture.

Il ne faut pas rendre Antonio responsable de l'ornementation un peu bizarre affectée à l'encadrement des mezzanines, elle provient de travaux postérieurs. Ce qui lui appartient est marqué d'un tout autre caractère : c'est la fermeté sans rudesse du rez-de-chaussée, c'est la noblesse du premier étage, c'est la juste convenance apportée dans le choix et la fonction de chaque membre de l'architecture; ce sont toutes ces qualités qui font de cette façade une œuvre remarquable.

PALAIS TARUGI

Tout autre est l'aspect du palais Tarugi. Construit par Antonio da San Gallo pour la famille Nobili, devenu la propriété des Tarugi, dont il porte encore le nom, il passa entre les mains du comte Calamandrei-Ilari et sert aujourd'hui de tribunal.

Cet édifice s'élève sur la place du Dôme, en face du palais del Monte, et fait avec celui-ci une opposition regrettable. Situé à l'angle de la place et d'une rue, il présente ainsi deux façades; mais, bien qu'elles aient été en partie refaites, alourdies, dénaturées même en certains endroits, les vices récents n'ont pas dissimulé les fautes commises par le premier constructeur. Il est, en effet, vraiment difficile de comprendre à quels besoins pouvaient répondre ces grandes colonnes ioniques engagées, reposant sur d'énormes piédestaux qui comprennent dans leur hauteur un étage tout entier; elles se présentent comme un ordre d'architecture privé de son entablement et dont la seule fonction paraît être de porter une légère balustrade: l'effet ainsi obtenu est faux, malgré la loggia ou étage d'attique élevé au-dessus. On compte trois entre-colonnements sur la façade latérale, et cinq sur la façade principale, celle qui regarde le dôme; de ce côté, l'entre-colonnement du milieu, plus large que les autres, est occupé au rez-de-chaussée par la porte

cintrée du palais, entourée d'un très puissant chambranle à plusieurs corps de moulures, ce qui lui donne une grande importance ; entre les autres piédestaux s'ouvrent des arcades : celles de droite sont aveuglées au profit de simples fenêtres, celles de gauche débouchent sous une sorte de portique ouvert à l'encoignure de la place et de la rue. A quel propos, on peut se le demander, ces arcades correspondent-elles aux ouvertures d'une loggia située à la partie supérieure du palais ? Pourquoi y aurait-il corrélation entre ces deux étages ? On ne sait que répondre, car ils sont séparés par une série de fenêtres à lourds frontons, d'un style bien peu en rapport avec les légers piliers de la loggia et les arcades assez basses de la galerie inférieure.

Nous ne poursuivrons pas ces critiques. S'il ne faut pas faire grand honneur à Antonio da San Gallo de la construction du palais Tarugi, du moins nous devons constater que le parti architectural était original, hardi même, et que, si la tentative n'a pas pleinement réussi, elle n'en est pas moins honorable, parce qu'elle dénote un désir bien accusé de créer quelque chose de nouveau, même au prix de certaines incorrections. Et puis, qui sait ; en construction civile ou particulière, il y a un facteur qu'il ne faut jamais oublier : c'est le désir ou la volonté de celui qui fait construire, volonté devant laquelle l'architecte, toujours responsable, est souvent obligé de plier, en

[illegible]

[illegible]

déployant, pour la satisfaire, des prodiges d'imagination, d'où résultent quelquefois des erreurs[1].

PALAIS AVIGNONESI

Ce palais, situé dans l'ancien Corso, devenu la via Garibaldi ou la via Cavour, portait primitivement le nom de la Lucilla. Il n'a qu'une façade régulière, bien que le mur de face ait été prolongé par la suite sur une petite rue latérale faisant angle avec la voie principale. Cette façade n'a rien de particulièrement seigneuriale et représenterait même, pour des esprits modernes, un type d'habitation bourgeoise très confortable, ample, mais d'apparence après tout modeste et ne méritant pas d'arrêter les regards. Mais il ne faut pas oublier que San Gallo, au début du XVI[e] siècle, se montrait novateur de mérite en trouvant le moyen de satisfaire à des besoins de bien-être par l'application de données architectoniques régénérées et ravivées par l'étude de l'antiquité.

Le rez-de-chaussée est régulièrement appareillé en bossages peu saillants ; dans l'axe, s'ouvre une porte cintrée, et de chaque côté, une fenêtre rectangulaire est encadrée de montants en saillie supportant au moyen de consoles un fronton, et reposant sur un

1. Il existe à Montepulciano un autre palais Tarugi, situé via Garibaldi ; il est d'une architecture très simple, élevé de quatre étages, et a pour auteur J. Barozzio da Vignola.

appui porté lui-même par d'autres consoles. Entre les fenêtres et la porte, deux vigoureuses têtes de lion sculptées font saillie sur la surface du bossage ; nous signalons ce détail, parce que San Gallo admettait bien rarement dans son architecture l'adjonction des ornements sculptés. Le premier étage, appareillé en simples refends, est percé de cinq fenêtres, encadrées de chambranles finement moulurés, et surmontées de frontons alternativement circulaires ou triangulaires ; le second étage, d'une hauteur égale au premier et de même importance, présente cinq fenêtres accompagnées d'encadrements à peu près semblables, peut-être même un peu plus élégants, ornées de petites consoles pour recevoir la saillie des frontons et portées sur d'autres consoles à volutes. L'entablement largement profilé supporte une toiture à grande saillie. Nous ne saurions dire combien cette façade si simple prend d'importance et de charme lorsqu'on l'examine attentivement, et combien on demeure convaincu qu'elle doit ce résultat à la justesse des proportions d'ensemble ainsi qu'à une judicieuse adaptation des détails.

PALAIS CERVINI

Le palais Cervini, appartenant aujourd'hui à la famille Corradori, également édifié par Antonio, est une construction du même genre que la précédente

mais plus modeste encore. La façade comprend deux étages appareillés en bossages, percés de grandes fenêtres encadrées de chambranles de peu d'importance, et un troisième étage assez bas, sorte d'attique dans lequel s'ouvrent des mezzanines.

PALAIS DEL PECORA

Avec le palais del Pecora, aujourd'hui Lanzisini, nous retrouvons Antonio au service d'un client magnifique, autant du moins que peut en témoigner la belle allure de l'architecture de la façade. Il faut remarquer avec quel soin extrême sont appareillés les gros bossages du rez-de-chaussée pour encadrer régulièrement de claveaux à crossettes les fenêtres rectangulaires et s'étager autour de la baie en arcade qui forme, dans l'axe de la façade, la porte d'entrée du palais ; cette partie médiane fait saillie et porte un balcon à balustrade. Au premier étage, une porte-fenêtre donne accès sur ce balcon et sert de motif principal à la décoration de la façade: non seulement deux colonnes engagées, portant un entablement à fronton, encadrent cette porte, mais elle est encore accotée de deux autres colonnes, portant des entablements distincts, reliés par une corniche commune. Cet ensemble simule ainsi une sorte de loggia qui occupe toute la largeur du balcon et correspond à la partie saillante du rez-de-chaussée. Le fronton de ce motif principal a été postérieurement

recoupé pour recevoir dans son milieu le grand écusson aux armes de la famille del Pecora. Les autres fenêtres de l'étage sont également encadrées par deux colonnes engagées, supportant un entablement avec fronton circulaire, motif également adopté par l'architecte du cardinal Farnèse, le neveu d'Antonio, pour orner les fenêtres du plus somptueux palais de Rome. Au-dessus du premier étage, une corniche très simple supporte les chevrons de la toiture. Cette simplicité voulue du couronnement de l'édifice, remarquable ici comme dans la plupart des palais de San Gallo, cette absence de tout luxe d'ornementation dans la corniche principale, où l'on ne voit ni sculptures, ni modillons, ni denticules, ni même quelques corps de moulures bien détaillées, tient à ce que les chevrons de la toiture faisaient une forte saillie sur le mur de la façade, suivant la mode toscane du moyen âge encore en vigueur, et que, dans l'ombre projetée par cette sorte d'auvent, tout détail eût été inutilement perdu.

Ici, on peut donc louer sans réserve : choix des motifs, applications strictes des règles, finesse des détails, conception d'ensemble pleine de grandeur et de noblesse, tout est marqué du cachet d'un maître éminent.

Modestes ou somptueuses, les façades de ces palais, variées suivant les besoins à satisfaire, ont un indéniable air de famille; c'est un style à part, fait d'éléments florentins et d'éléments romains, parfaitement

raccordés entre eux, dénotant, chez l'architecte qui l'appliquait, avec un art si délié et un esprit si judicieux, un artiste fortement attaché par ses origines aux anciennes et puissantes manifestations de l'architecture toscane, mais ajoutant à cela certains principes nouveaux que l'étude de l'antiquité seule avait pu lui révéler.

MONTESANSOVINO

PALAIS ET LOGGIA

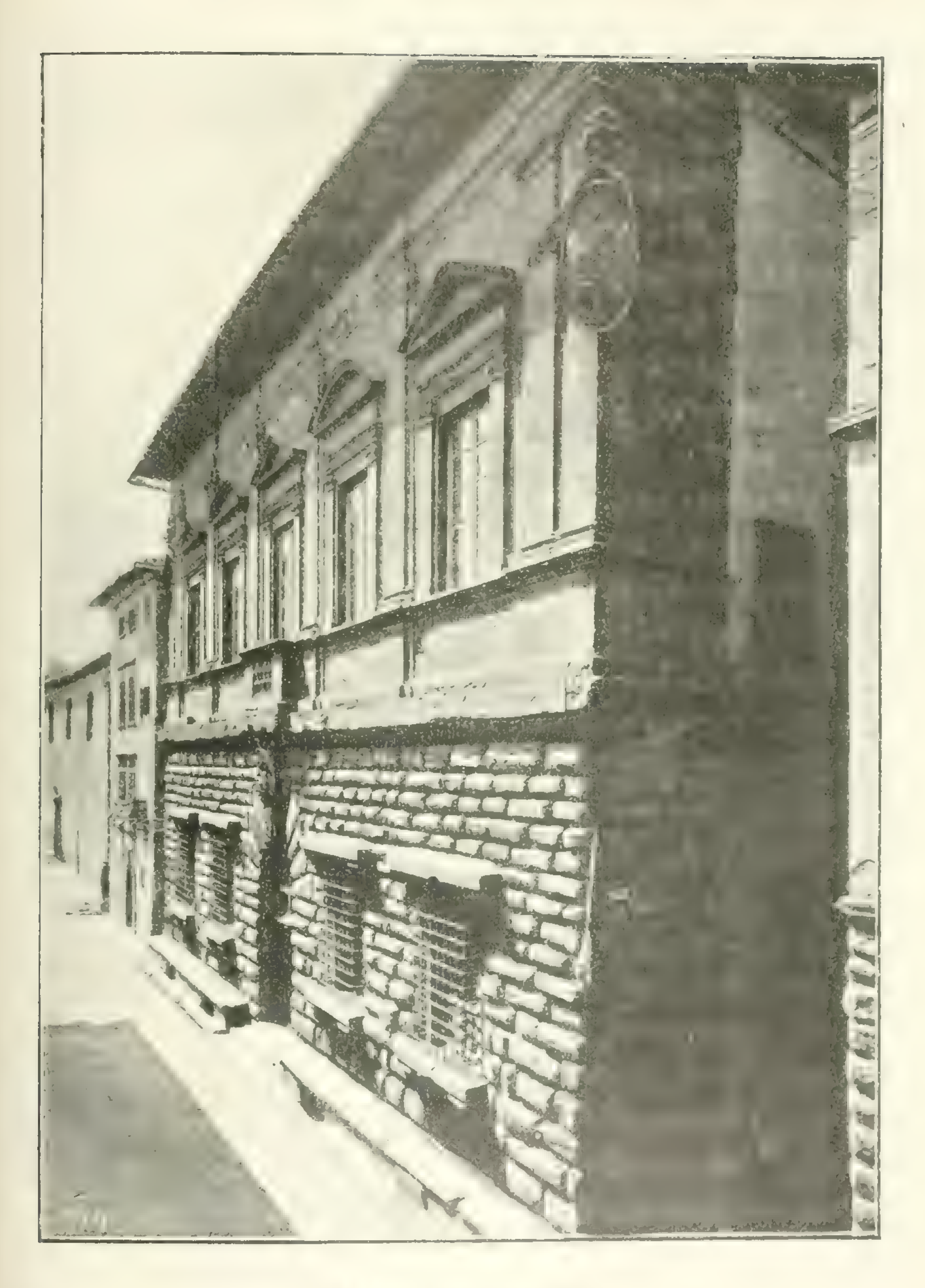
En même temps que le cardinal del Monte faisait élever un palais à Montepulciano, il demandait à Antonio da San Gallo de lui en construire un autre à Montesansovino. Lequel des deux fut commencé le premier? Il serait difficile de le dire. Ils doivent avoir été projetés en même temps, afin d'établir dans les deux villes une résidence digne de la haute situation du cardinal. Peut-être la construction du palais de Montesansovino fut-elle décidée en premier, parce qu'il est plus naturel de supposer que del Monte songea d'abord à habiter sa ville natale. C'est pour cette seule raison, car nous n'avons rien découvert qui puisse confirmer cette opinion, que nous avons choisi la date de 1518 pour celle de la fondation du palais de Montesansovino, date correspondante à celle du commencement des travaux de Notre-Dame de San Biagio.

PALAIS DEL MONTE

1518

Le palais de Montesansovino est, de tous ceux dont Antonio da San Gallo a été l'architecte, le plus somptueux, celui dont l'allure générale est la plus magnifique et dont l'architecture a été étudiée avec le plus de soin.

Élevé d'un seul étage au-dessus du rez-de-chaussée, il est construit avec cette belle pierre de travertin si favorable à donner un caractère de force et de résistance lorsqu'elle est mise en œuvre par un architecte de talent. Rappelant toujours le style des anciens palais florentins, le rez-de-chaussée présente de vigoureuses saillies, les pierres qui forment ses assises sont taillées en gros bossages, il s'appuie sur un socle saillant en forme de banc, et le bandeau qui le sépare de l'étage supérieur est composé de corps de moulures largement taillés. Au milieu s'ouvre la porte dont la partie cintrée est entourée de grands claveaux à crossette ; deux fenêtres de chaque côté de cette porte éclairent les vastes pièces formant les dépendances de l'habitation principale. Au-dessus de ce robuste soubassement s'élève le grand étage, dont la gracieuse et noble façade fait une heureuse opposition avec la violence peut-être un peu exagérée des saillies inférieures ; il est divisé en



PALAIS DEL MONTE

[illegible]

cinq travées par d'élégants pilastres ioniques renforcés de chaque côté d'un quart de pilastre pour en augmenter l'importance, et doublés aux deux extrémités du mur de face. Un bel entablement complet, avec architrave, frise et corniche, domine exceptionnellement toute la façade, ressautant au droit des pilastres et supportant la toiture. Entre les pilastres s'ouvrent cinq fenêtres couronnées d'entablements à frontons alternés, triangulaires et circulaires, portant de chaque côté sur des pilastres ioniques de dimensions plus petites, mais parfaitement en rapport avec le grand ordre de la façade; la fenêtre du milieu donne sur un balcon saillant protégé par une balustrade; les grands pilastres posent leur base sur un bandeau qui détermine la hauteur de leur soubassement et sert en même temps d'appui aux fenêtres.

Si l'église de San Biagio est la plus belle œuvre d'architecture religieuse qu'ait exécutée Antonio, le palais del Monte, aujourd'hui devenu le palais communal de Montesansovino, peut à bon droit être regardé comme le plus bel édifice civil qu'il ait élevé.

LOGGIA DEL MERCATO

La loggia del Mercato est encore une production charmante du talent si souple et si varié de maître Antonio. C'était un grand luxe pour une petite ville, à l'époque de la Renaissance, de posséder une loggia

couverte où les marchands pouvaient se mettre à l'abri, où les corporations pouvaient se réunir; Florence possédait la loggia dei Lanzi, Sienne avait la loggia dei Nobili, le riche cardinal del Monte voulut doter sa ville natale d'un monument du même genre. Sur son ordre Antonio da San Gallo éleva, vis-à-vis du palais, un portique, composé de cinq arcades légères retombant sur des colonnes isolées de style corinthien, et renforcé à ses deux extrémités par l'adjonction de pilastres accouplés pour consolider l'angle de l'édifice. Un entablement passe au-dessus des arcades et se profile en retour; au-dessus, un petit étage d'attique fort bas est éclairé par des fenêtres de forme ovale placées dans le sens de la largeur, les chevrons de la toiture reposent directement, sans bandeau ni corniche, sur le mur de face de cet attique.

Tous les détails de cette loggia sont d'une pureté et d'une élégance remarquables : les colonnes et les pilastres, d'une juste proportion, sont ornés de cannelures garnies de baguettes jusqu'au tiers de leur hauteur, les chapiteaux reproduisent les formes et les ornements du véritable chapiteau corinthien avec la double rangée de feuilles découpées, les caulicoles et les rosaces. Pour donner plus d'ouverture aux arcades, San Gallo en a rehaussé le centre au moyen de coussinets reposant sur les chapiteaux, procédé qu'il avait déjà employé au grand portique de la place de l'Annunziata à Florence; l'archivolte des arcades est



LOGGIA DEL MERCATO

[illegible]

délicatement mouluré, et, pour que rien ne vienne heurter le regard dans cette architecture si finement étudiée, sa saillie sur la face du mur est atténuée par un amortissement en quart-de-rond. L'architrave de l'entablement est remplacé par une simple baguette, passant au-dessus des arcades, et limitant l'espace réservé à la frise; la corniche comporte, suivant le style adopté, des denticules au-dessous du larmier. Les tympans triangulaires compris entre les arcades sont occupés par des médaillons sculptés représentant les trois monts, emblème héraldique du cardinal del Monte, entourés de guirlandes de feuillages. C'est ici le seul édifice, croyons-nous, où l'architecture plutôt sévère d'Antonio se soit agrémentée d'un peu de sculpture, encore est-elle intervenue d'une façon bien discrète.

Le mur du fond de la loggia, ainsi que les deux murs latéraux, sont en maçonnerie pleine, mais reproduisent par une décoration de pierre le motif d'architecture du portique : les colonnes sont représentées par des pilastres, la hauteur des coussinets est occupée par une architrave, et le vide des lunettes comprises sous les arcades est comblé par des médaillons circulaires. A la partie inférieure, trois portes encadrées de chambranles donnent accès dans les salles de réunion.

COLLE VAL D'ELSA

ÉGLISE DE SAINT-AUGUSTIN

1521

Pendant qu'Antonio était occupé à rajeunir par la construction de nouveaux palais l'aspect triste des vielles cités de Montepulciano et de Montesansovino, quelques villes voisines eurent recours à son talent et à son expérience.

Le siège désastreux subi par la ville de Colle Val d'Elsa, près de Sienne, en 1479, avait entièrement ruiné l'ancienne église de Saint-Augustin. Peu de temps après, les religieux augustins obtinrent du pape Innocent VIII la permission d'aliéner quelques-uns de leurs biens afin de pouvoir entreprendre la reconstruction de l'église, mais avec cette condition que la commune de Colle coopérerait à cette reconstruction.

Il y eut, comme toujours, de longues discussions, les pourparlers durèrent plusieurs années, enfin, en 1519, on tombait d'accord sur les charges à supporter de part et d'autre. Alors, les Augustins ayant imploré et obtenu le concours financier des Florentins, on élut un comité de marguilliers chargé de préparer les plans et de surveiller les travaux. Au nombre de ces nouveaux

fabriciens se trouvait Mariotto de Nicolo Beltramini, intime ami de San Gallo; il appela notre architecte à Colle et lui fit confier la construction de la nouvelle église. Le 16 avril 1521, Antonio présentait à la commission un plan et un modèle conçus, toute proportion gardée, dans le genre des basiliques florentines de Saint-Laurent et du Saint-Esprit.

C'était en effet non pas une restauration, mais une reconstruction véritable qu'il s'agissait de faire : on aoutait huit chapelles latérales, on élevait les murs et on voûtait les nefs. Bien entendu, rien n'était prévu pour la façade extérieure, aussi, comme beaucoup d'autres églises toscanes, celle-ci présente-t-elle encore aujourd'hui son grand mur tout nu, fort noirci et décrépit par l'action du temps. Le plan général est en forme de croix latine; l'église a 50 mètres de longueur sur 14 de large; trois nefs aboutissent à un transept; celle du milieu est limitée par une série d'arcades reposant sur quatorze colonnes, sept de chaque côté; au-dessus des arcades, passe tout autour de la nef un balcon soutenu par des consoles, et, au droit de la grande porte d'entrée, ce balcon s'élargit pour former la tribune de l'orgue.

Il faut croire que, malgré le nombre et la qualité des donateurs, les allocations annuelles n'étaient pas fort importantes, ou que la construction de l'édifice eut à subir bien des traverses, car elle ne fut achevée que pendant l'année 1551, c'est-à-dire trente ans après le

commencement des travaux et près de vingt ans après la mort de San Gallo[1].

CORTONE

D'après Vasari, il faudrait attribuer à Antonio un plan et un modèle faits pour l'église del Calcinajo, à Cortone. Il est vrai que la corporation des cordonniers, *Calzolai*, avait pu réunir à cette époque, à force d'économies et d'aumônes, une somme pouvant s'élever à 70 000 écus. Mais Vasari a parfaitement raison d'ajouter qu'il ne pense pas que ce projet a été mis à exécution : *non penso si mettere in opera*, car il a été parfaitement démontré, entre autres par le professeur del Rosso, que l'architecte de l'église de Cortone était le Siennois Francesco di Georgio, et qu'elle avait été commencée en 1485.

ÉTAT DE L'ITALIE

A LA FIN DE LA VIE D'ANTONIO DA SAN GALLO

1525-1535

Les dix dernières années de la vie d'Antonio ne comportent plus aucune production artistique. Vieillard de soixante et onze ans, il aurait désiré un repos absolu,

1. Tous ces renseignements sont puisés dans les registres de la commune de Colle Val d'Elsa et dans les archives du couvent de Saint-Augustin. — Voir Biagi Luigi, *Histoire de Colle Val d'Elsa.*

mais il fallut céder, en présence des nécessités les plus impérieuses, devant les désirs et les injonctions réitérés du pape. San Gallo reprit donc la direction de quelques travaux de fortification à Plaisance et à Parme, vers 1526, et l'année suivante, à Castrocaro. Florence elle-même réclamait son concours pour la mettre à l'abri des coups dont elle se sentait menacée; il ne put s'abstenir. En véritable citoyen il mit ce qui lui restait de forces et d'activité au service de sa patrie.

Clément VII occupait le trône pontifical. L'ancien ami, le pupille reconnaissant d'Antonio, n'avait eu garde d'oublier sous la tiare ce qu'il devait à son vieux serviteur, mais Michel-Ange avait étendu peu à peu sa domination sur le monde artistique; du haut de sa superbe grandeur, il ordonnait tout, dirigeait tout, faisait tout, aussi bien à Saint-Pierre qu'à la chapelle Sixtine, aussi bien à la bibliothèque Laurentienne qu'à la nouvelle sacristie des Médicis; le vide s'était fait aux côtés d'un tel homme, et les vieux combattants, les artistes atteints par l'âge, trouvaient une excuse à leur besoin de repos.

Au reste, l'Italie entière était dans un état d'effervescence peu propice à encourager les arts en général et surtout l'architecture. Les Italiens désiraient une guerre nationale pour chasser de leur pays les barbares, à quelque nationalité qu'ils appartinssent.

Alors, tout n'est que troubles, ligues, alliances, défections : Florence s'enflamme à la pensée de pouvoir de nouveau reconquérir sa liberté, chasse les Médicis,

et proclame sa liberté. On mutile partout les blasons, on met en pièces les statues de Léon X et de Clément VII placées dans l'église de l'Annunziata, insulte grave, particulièrement ressentie par le pape qui jura de ne point reposer en terre bénite tant qu'il n'aurait pu en tirer une vengeance éclatante.

Rien n'est plus étrange que les convulsions subites éprouvées par cette malheureuse Italie au moment où François Ier et Charles-Quint se disputaient sur son territoire la prédominance universelle. L'armée impériale s'avance, et, après quelques hésitations, met le siège devant Rome; Clément VII cherche un refuge au château Saint-Ange, assiste, du haut des murailles de son imprenable forteresse, au pillage et à l'incendie de sa ville et s'enfuit à Orvieto. Pendant son long séjour dans cette ville, il eut tout le loisir de venir à Montepulciano, en 1528, inaugurer l'église de la Madonna di San Biagio et bénir l'œuvre d'Antonio da San Gallo.

La papauté vaincue, Clément VII en fuite, il n'en fallait pas tant pour mettre de nouveau en péril, à Florence, l'existence même des Médicis. Les énormes impositions de guerre levées en Toscane pour aider les entreprises du pape avaient contribué à exciter l'irritation générale, si bien, que les jeunes Médicis, Hippolyte et Alexandre, durent quitter la ville; la république fut de nouveau proclamée, mais bientôt la peste se joignit aux autres fléaux pour achever d'accabler les

malheureux Florentins. Malgré cela, tout était mis en œuvre pour défendre cette liberté nouvellement reconquise et résister aux armées de l'empereur appelées par le pape pour venger l'expulsion de sa famille. C'est alors que les fortifications de Florence, jugées faibles par suite de leur grande extension, furent restreintes et renforcées, et que, dans des circonstances aussi critiques, Antonio da San Gallo vint joindre ce qui lui restait d'ardeur aux efforts de Michel-Ange, pour mettre sa patrie en état de défense, sacrifiant tout à l'intérêt général et ne craignant pas de faire raser autour de la ville maisons de plaisance et jardins. On sait les péripéties dramatiques du siège de Florence, on sait après quelles alternatives de succès et de revers la ville fut enfin obligée de capituler, le 12 août 1530. Un an après, Alexandre de Médicis était déclaré par l'empereur duc et prince de l'État, et la liberté était à jamais perdue.

A la suite de ces grands événements, un calme relatif se rétablit à Florence; mais la première pensée d'Alexandre, qui se sent environné de haines, est de se créer une retraite fortifiée où il puisse se réfugier en cas de danger. Il choisit donc un des bastions de l'enceinte situé sur les bords de l'Arno, à l'endroit où se trouvait la porte Faenza, en augmente les défenses et en fait une véritable citadelle. Que Antonio, vieux et déjà malade peut-être, n'ait pas été désigné par le jeune Médicis pour prendre la haute direction de ces travaux, cela n'a rien que de très vraisemblable; mais il est également

fort probable que San Gallo a dû être consulté fréquemment en cette circonstance, si toutefois son intervention s'est bornée à des conseils et si les plans de la nouvelle forteresse n'ont pas été tracés suivant ses indications. Il eût été surprenant que le pape Clément VII, dont le duc Alexandre n'était, en définitive à Florence que le représentant, n'ait pas insisté pour que la grande expérience d'un ingénieur, dont il venait de se servir dans des circonstance encore récentes fût mise à contribution. Nous n'exprimons ici que des présomptions basées sur les probabilités les plus sérieuses, car aucun document, aucune lettre, aucun croquis, aucun plan authentique, tracé ou écrit par Antonio da San Gallo le Vieux, ne peut jusqu'ici justifier cette opinion, tandis que nous fournirons plus tard de nombreuses preuves établissant que son neveu Antonio le Jeune travailla activement à la construction de la forteresse.

La dernière participation du vieil Antonio à une manifestation artistique ayant le caractère d'un fait national est cette fois de toute notoriété.

FLORENCE

TRANSPORT DE LA STATUE DE CACUS

1534

Depuis longtemps, le sculpteur Baccio di Michelagnolo, plus connu sous le nom de Baccio Bandinelli,

avait obtenu la commande d'une statue colossale destinée à faire pendant au fameux *David* de Michel-Ange : le sujet choisi était *Hercule terrassant Cacus*. Le groupe en marbre ne fut terminé qu'en 1534 ; il était alors dans un atelier concédé à Bandinelli, dépendant des bâtiments de Santa Maria del Fiore, et devait être transporté place *dei Signori*. Est-ce au titre d'architecte du dôme de Santa Maria del Fiore, partagé encore à cette époque par Antonio avec son confrère Baccio d'Agnolo, qu'il faut attribuer le choix fait de ces deux artistes pour présider au transport de la statue? Ou bien, se rappelait-on que leur science et leur expérience avaient été déjà mises à l'épreuve dans une circonstance analogue trente ans auparavant? Toutefois ce fut à eux que l'on s'adressa. En trois jours, au moyen de grues et de poutrelles roulantes, de cabestans et de cordages, la statue parvint à la place qui lui était destinée et fut hissée sur son piédestal de marbre, le 1er mai 1534.

Il est certain, qu'à notre époque, une cérémonie pareille ne mettrait pas, comme cela se vit alors à Florence, toute une ville en émoi. Mais dans cette circonstance, une haine générale, que Bandinelli s'était attirée par son caractère violent et jaloux, ses habitudes d'intrigues et de dénigrement, venait s'ajouter à l'esprit ordinairement enthousiaste des Florentins. Au lieu d'éloges, on n'entendait de tous côtés que d'amères critiques tant à l'adresse de l'œuvre que de l'artiste ; on alla même jusqu'à afficher sur le piédestal des vers

si cruellement satiriques que le duc Alexandre fut obligé de sévir contre les critiqueurs et d'emprisonner quelques-uns des plus violents.

MORT D'ANTONIO DA SAN GALLO LE VIEUX

1534

C'est au milieu de cette tempête, soulevée par les événements politiques, dont le contre-coup se faisait sentir jusque dans les régions ordinairement calmes et sereines où doivent se retrancher les beaux-arts, que mourut Antonio da San Gallo, le 27 décembre 1534, à l'âge de soixante-dix-neuf ans.

Quelques années avant la mort de son frère Giuliano, Antonio da San Gallo avait déposé son testament chez un notaire de Florence, nommé Bartolomeo di Giovanni del Rosso. Cet acte, conservé dans les archives d'État à Florence, porte la date du 29 février 1519. Il avait probablement été fait d'accord avec Giuliano, car Antonio y sacrifie les intérêts de ses deux filles, Angelotta et Caterina. à ceux de son neveu Francesco et laisse un simple legs à sa femme Cassandra. En voici les termes exacts : *In mobilibus autem et aliis ejus bonis suos heredes universales instituit filios masculos legitimos et naturales quos habuerit : et casu quo ipse testator non habuerit filios legitimos et naturales instituit suos heredes Franciscum filium legitimum et naturalem Juliani*

fratris carnalis. A la mort d'Antonio, son neveu Francesco da San Gallo habitait avec lui la maison de la via Pinti.

L'histoire des Médicis est tellement liée à celle de la famille des San Gallo qu'il semble impossible de les détacher l'une de l'autre. La même année qui vit s'éteindre Antonio Giamberti fut également celle de la mort de Clément VII. Avec Antonio da San Gallo disparaissait le second de ces deux frères, les premiers architectes de la famille, si étroitement unis pendant leur vie que leurs deux personnalités s'absorbaient en une seule dont bénéficiait Giuliano. Tout était sacrifié par Antonio, le cadet, au désir d'aider son frère aîné dans les travaux dont il était chargé. Cette tâche, peut-être ingrate pour un artiste de puissante expansion, convenait au caractère réservé et aux qualités plutôt solides que brillantes dont Antonio était doué. C'est en suivant pas à pas ce frère tant aimé qu'il put acquérir l'instruction pratique si savante dont il fit preuve plus tard, C'est dans un commerce constant avec les personnages. les écrivains et les artistes dont Giuliano faisait sa société habituelle, qu'il puisa les données sur l'art, appliquées par la suite avec tant d'autorité et de certitude. La première partie de sa carrière d'architecte, la plus longue sans doute, n'a donc servi qu'à préparer la seconde, la plus brillante et la plus courte.

Antonio da San Gallo, le Vieux ou l'Ancien, puisqu'on

est convenu de l'appeler ainsi, prend rang vers la fin de sa vie parmi les maîtres éminents de l'époque de la Renaissance.

Maître par les doctrines qu'il adopte et qu'il choisit, prenant pour guides les règles les plus certaines, prenant pour exemples les modèles les plus corrects, s'inspirant des expressions les plus élevées du génie de l'antiquité; maître également par la sûreté avec laquelle il applique ces règles, par les effets nouveaux qu'il sait en tirer, par les enseignements qui se dégagent de ses productions toutes personnelles et originales, Antonio da San Gallo apparaît peut-être comme une figure effacée tant qu'il est en contact avec son illustre frère, mais encore, pendant cette période de sa vie, se révèle-t-il comme le sage modérateur d'une fougue parfois dangereuse; et, lorsque la mort est venue les séparer, lorsqu'il n'a plus à guider de ses précieux conseils cet esprit enthousiaste, ce caractère généreux prêt à tous les dévouements, il achève seul l'œuvre commencée en commun et marque le point culminant de la voie artistique où ils s'étaient engagés ensemble.

Ces deux talents, ces deux intelligences, se complètent tellement l'un par l'autre, ces deux personnalités se fondent si bien en une seule, que nous avons dû les réunir dans le même cadre, comme la mort les a ensevelis dans le même tombeau. Antonio est allé rejoindre Giuliano dans la sépulture des Giamberti, à Santa Maria Novella de Florence, leur patrie.

SÉPULTURE DES GIAMBERTI

Giuliano de Giamberti da San Gallo fut enseveli, ainsi que son frère Antonio, dans un tombeau de famille situé à l'église de Santa Maria Novella. Vasari le dit positivement, et il est facile de lui faire créance à cet égard puisque, habitant Florence aux époques de la mort des deux frères, il devait être bien informé.

Il nous a paru intéressant de rechercher si l'église de Sainte-Marie-Nouvelle, où se voient tant et de si beaux monuments élevés à la mémoire d'hommes illustres, conservait encore quelques traces de la sépulture des Giamberti : voici ce que nous avons pu découvrir à ce sujet.

Auprès de la troisième chapelle du bas-côté de droite, il y a une dalle de marbre, moderne il est vrai, mais placée là en remplacement d'une ancienne dalle brisée dont elle reproduit exactement, paraît-il, l'apparence et la forme. Au-dessous des armoiries de la famille Giamberti, telles que nous les avons reproduites en tête de cet ouvrage, se trouve gravée l'inscription suivante :

SERRISTORI. PIERI
IVSTI DE GIAMBERTI MERC(ator)
FL(orentinus) MCDXIV ET D(ominæ)
CHERCHÆ DE SOLDANIERIS ET D(iscendentium).

Nous ne connaissons pas les noms de Serristori, de Pietri, ni même celui de Juste de Giamberti, ce marchand florentin assez riche pour acheter, en 1414, le droit de sépulture dans une église de la ville et de l'affecter à ses parents, à lui-même, à sa femme et à ses descendants, après avoir fait recouvrir le caveau d'une dalle de marbre commémorative. Mais il est positif que certains membres de la famille Giamberti ont été dans l'aisance à cette époque, et ont pu payer ce luxe. Ce Giamberti devait être probablement un frère ou un cousin germain de Francesco, né en 1405.

Ce serait donc sous cette pierre que devraient reposer les corps de Giuliano et d'Antonio da San Gallo. Mais on lit dans un petit ouvrage publié récemment, intitulé : *Interno della Chiesa di Santa Maria Novella dopo i restauri fatti nel 1861*, que, ce qui restait des personnages inhumés sous les dalles de l'église fut, à la suite des dernières restaurations, religieusement conservé, et transporté sous la grande bande de marbre qui règne en longueur devant les piliers. Afin de donner de l'ordre à ce dépôt, et d'assurer à tous une identité certaine, chaque nouvelle pierre tombale porte un numéro qui correspond à un numéro semblable gravé sur le pavé de l'église au-dessus des ossements déplacés. Il en est ainsi pour tous les membres de la famille Giamberti transportés dans ce caveau. Giuliano et son frère Antonio, si unis pendant leur vie, reposent donc encore aujourd'hui à côté l'un de l'autre, sous le

pavé de marbre de l'antique église où fut fondée la sépulture des Giamberti.

Les armoiries des Giamberti se composaient de : trois étoiles d'azur placées en travers et accotées de deux bandes de même couleur, le tout sur fond d'or.

LES DESSINS

DE

ANTONIO DA SAN GALLO (LE VIEUX)

Les dessins connus d'Antonio da San Gallo le Vieux, bien moins nombreux que ceux de son frère Giuliano, ne laissent pas cependant que de former un ensemble important, tant par le mérite et la précision du dessinateur que par le choix des monuments qu'ils représentent.

Comme son frère, Antonio a pris pour sujet de ses premières études les anciens édifices de Rome, études qu'il a poursuivies au cours de ses longs séjours dans la ville des papes; les plans sont relevés, les détails mesurés avec une exactitude parfaite, et tout est transcrit sur le papier avec une netteté et une correction absolument remarquables. Quelques-uns des travaux faits en collaboration avec Giuliano ont fourni à Antonio matière à plusieurs autres plans et dessins. Les œuvres personnelles de l'architecte sont représentées, dans l'ensemble de ces souvenirs graphiques, par de nombreux croquis à la plume ou dessins lavés.

Rome ne possède, ni dans ses bibliothèques ni dans ses galeries, aucun dessin d'Antonio le Vieux.

A Florence, au contraire, on en trouve à la Galerie des Offices un nombre assez considérable, une trentaine au moins. Sans vouloir en faire ici une énumération détaillée, travail déjà fait avec beaucoup d'exactitude et de clarté par M. Ferri, conservateur du Cabinet des Estampes, dans le grand Catalogue général de l'importante collection confiée à ses soins, nous citerons les principaux afin de bien montrer à quel genre d'études s'adonnait principalement Antonio et à quelles sources il allait puiser cette éducation classique qui fit de lui un des représentants les plus autorisés des traditions artistiques de l'antiquité romaine. Aussi, les arcs de triomphe, le théâtre de Marcellus, les thermes, les temples, celui d'Antonin et Faustine en particulier, le portique d'Octavie, le Septizonium de Sévère, tous ces monuments relevés en plan, dessinés en élévation, mesurés dans leurs principaux détails, voilà les initiateurs d'Antonio, ses guides dans la voie de l'architecture classique. Cette même collection comprend aussi quelques dessins relatifs à la construction de l'église de la Madonna di San Biagio.

Le baron Henri de Geymuller possède un volume très important, contenant à peu près cent cinquante dessins autographes, dont le plus grand nombre a été reconnu par ce savant architecte pour être de la main d'Antonio; ils sont accompagnés de nombreuses notes

manuscrites de son neveu Aristotele[1]. Ce précieux livre provient de la célèbre casa Gaddi à Florence où se trouvait déjà réunie, du temps de Vasari, une importante collection d'objets d'art et de livres.

De ces cent cinquante dessins, décrits et énumérés avec le plus grand soin par M. de Geymuller, nous retiendrons en premier lieu quelques études d'après les monuments antiques : feuille 9, plan de la basilique de Constantin au Forum romanum, avec un portique inspiré de celui du Panthéon ; — feuille 62, le dessin d'un chapiteau ionique à volute tombante, très semblable à celui que Giuliano avait pris pour modèle au cloître de la Maddalena dei Pazzi. Dans la série restreinte des monuments de la première époque chrétienne, on rencontre : l'énorme monolithe qui forme la voûte du tombeau de Théodoric à Ravenne ; — et, ce qui est de beaucoup plus intéressant pour l'histoire de l'art, l'esquisse d'une travée intérieure de la vieille église de Sainte-Constance à Rome, reproduisant, jusqu'à la naissance de la coupole, tout le système de la belle décoration en mosaïque, si remplie de détails élégants, exécutée au IVe siècle et complètement disparue aujourd'hui. La Renaissance est représentée dans ce volume par un grand nombre de dessins se rappor-

1. *Documents inédits sur les manuscrits et les œuvres d'architecture de la famille des San Gallo, ainsi que sur plusieurs monuments d'Italie*, par le baron H. de Geymuller. — Extrait des *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*. Paris, 1885.

tant aux édifices construits ou étudiés par Antonio : feuille 3, plan d'ensemble de l'église de la Madonna di San Biagio, elle est suivie de trente croquis relatifs au même monument; plus loin — une série d'études pour un projet non exécuté de portique en façade avec six colonnes de front et trois sur les côtés, colonnes tantôt régulièrement espacées, tantôt accouplées ; — à la feuille 30, une partie du plan de Saint-Pierre de Rome ; et quelques plans d'édifices inconnus. L'architecture militaire comprend plusieurs projets ou études parmi esquels deux représentent le château Saint-Ange avec bastions et fort intérieur. Enfin quelques études de figures sculptées.

L'œuvre graphique d'Antonio, sans avoir l'importance de celle de Giuliano, suffit cependant largement à faire apprécier son talent de dessinateur fidèle et correct ; sa plume, guidée par une main sûre, un esprit net et ferme, sait reproduire non seulement l'aspect, mais le caractère de l'architecture qui lui sert de modèle. Souvent aux ordres de son frère et travaillant à lui venir en aide, il n'en trouve pas moins le temps de se livrer à de sérieuses études personnelles dont ses dessins sont le plus précieux témoignage. Il convient donc d'attribuer à ces souvenirs graphiques une valeur artistique et archéologique en rapport avec la place toute particulière qu'ils occupent dans l'immense série des dessins des San Gallo.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIER VOLUME

INTRODUCTION

FIN DE LA TABLE DU PREMIER VOLUME

TABLE DES PLANCHES ET DES DESSINS

PREMIER VOLUME

Paris. — Typ. Chamerot et Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 39060

GUSTAVE CLAUSSE, ARCHITECTE

LES MONUMENTS DU CHRISTIANISME AU MOYEN AGE

TOMES I ET II

BASILIQUES ET MOSAÏQUES CHRÉTIENNES

ITALIE — SICILE

2 volumes grand in-8, illustrés de 500 dessins et de 9 planches en héliogravure . . . . **30** fr. »

Couronné par l'Académie des Beaux-Arts.

TOME III

LES MARBRIERS ROMAINS

ET LE MOBILIER PRESBYTÉRAL

Ouvrage illustré de 75 dessins. Un vol. grand in-8 . . . . **15** fr. »

LES ORIGINES BÉNÉDICTINES

SUBIACO — MONT-CASSIN — MONTE-OLIVETO

Un vol. gr. in-8, accompagné de 20 pl. hors texte . . . . **12** fr. »

LES SAN GALLO

ARCHITECTES, PEINTRES, SCULPTEURS ET MÉDAILLEURS (XVe ET XVIe SIÈCLES)

3 volumes grand in-8, illustrés (*sous presse*) . . . . **45** fr. »

ESPAGNE, PORTUGAL

NOTES HISTORIQUES ET ARTISTIQUES SUR LES VILLES PRINCIPALES DE LA PÉNINSULE IBÉRIQUE

In-8, illustré . . . . **5** fr. »

VOYAGES DANS LES PAYS ALLEMANDS

SUISSE, TYROL, AUTRICHE, BAVIÈRE, BADE

In-8, illustré par l'auteur . . . . **5** fr. »

Paris. — Typ. Chamerot et Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 39060.